El apogeo de la ciudad

El Renacimiento Triunfante

En el siglo XVI, el Renacimiento italiano madura en una cultura artística incomparable en cuanto a valores estéticos e ideológicos. Las guerras de Italia y las monarquías de los Valois y de los Habsburgo favorecieron la difusión del Renacimiento triunfante y del Manierismo, que anunciaba el arte barroco.

La historiografía contemporánea reconoce los numerosos elementos de continuidad que caracterizan el paso del siglo XV al XVI, a diferencia de cómo la exaltación de determinados hechos cronológicos –el más importante, el descubrimiento de América en 1492– había acentuado en el pasado el sentido de novedad radical, como se puede ver en la experiencia histórica que se puede denominar «moderna». Los acontecimientos llevan consigo huellas de separación. Por un lado, sucesos políticos tumultuosos que marcan el final de la autonomía de ciertos territorios italianos, el afianzamiento de las pretensiones imperiales, primero de Francia y después de la casa de Habsburgo, la aparición de la reforma protestante y la apertura a nuevos mundos; por otra parte, una extraordinaria riqueza cultural, llena de ingenios y de medios que difícilmente se pueden encontrar tan concentrados en un período de tiempo tan limitado. Sin duda, todo lo expresado por Rafael (1483-1520) en la estancia de la Signatura y por Miguel Ángel (1475-1564) en la cúpula de la capilla Sixtina lleva en sí toda la experiencia del pasado más reciente, pero el sentimiento de asombrosa novedad que sienten los primeros observadores de tales empresas no debe ser considerado como una zalamería literaria de interesados cronistas de la época. Por otra parte, el sino del Renacimiento romano está documentado desde los comienzos, tras la muerte de Rafael en 1520 y el Saqueo de Roma en 1527, por su difusión en toda Europa, incluso como factor problemático y contradictorio. Las *Vidas* de Vasari, editadas por primera vez en 1550, atestiguan el profundo interés que el mundo artístico concibió en favor de una autoconciencia propia, hecho que se puede constatar por una copiosa producción literaria que influyó enormemente en la determinación de los ideales estéticos de la época. Por eso, es útil todavía partir de cómo el propio Vasari explica lo que ha cambiado de la pintura del siglo XV a la de comienzos del siglo XVI para conseguir la anhelada perfección. Faltaba «aún en la regla una libertad que [...] pudiese estar sin crear confusión o deteriorar el orden, que precisaba de una abundante invención de todas las cosas». En el diseño, era necesaria una «facilidad graciosa y dulce, que apareciera entre el visto y no visto, como hacen la carne y las cosas vivas [...]. Faltaba aún en él la copia de los bellos atuendos, la variedad de tantas extravagancias, la hermosura de los colores, la universalidad en las construcciones y la lejanía y diversidad en los países». Todo esto acontece a partir de Leonardo y hasta llegar a Miguel Ángel. Según Vasari en el siglo XVI, vértice absoluto de la manera moderna; según Burckhardt en el siglo XIX, primer elemento de contradicción y ruptura del propio Renacimiento. En todo caso, la larga vida de Buonarroti, fallecido en 1564, un año después de la clausura del concilio de Trento, puede ser considerada una adecuada demarcación cronológica y un fructífero punto de vista.

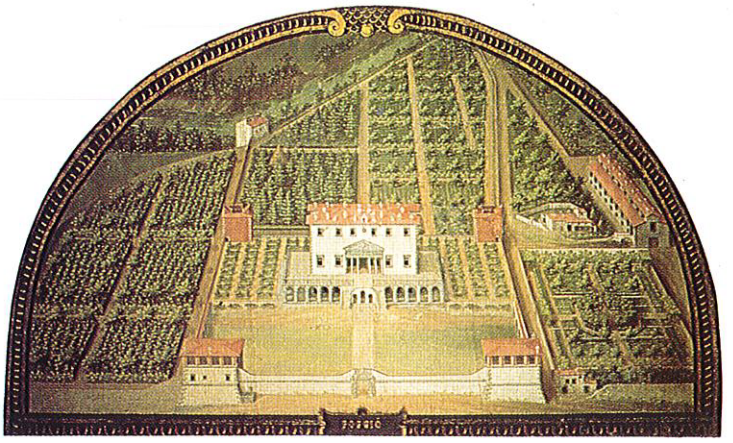
Plaza del Capitolio, *Roma. El diseño del pavimento es de Miguel Ángel.*

Roma, Capital del Renacimiento

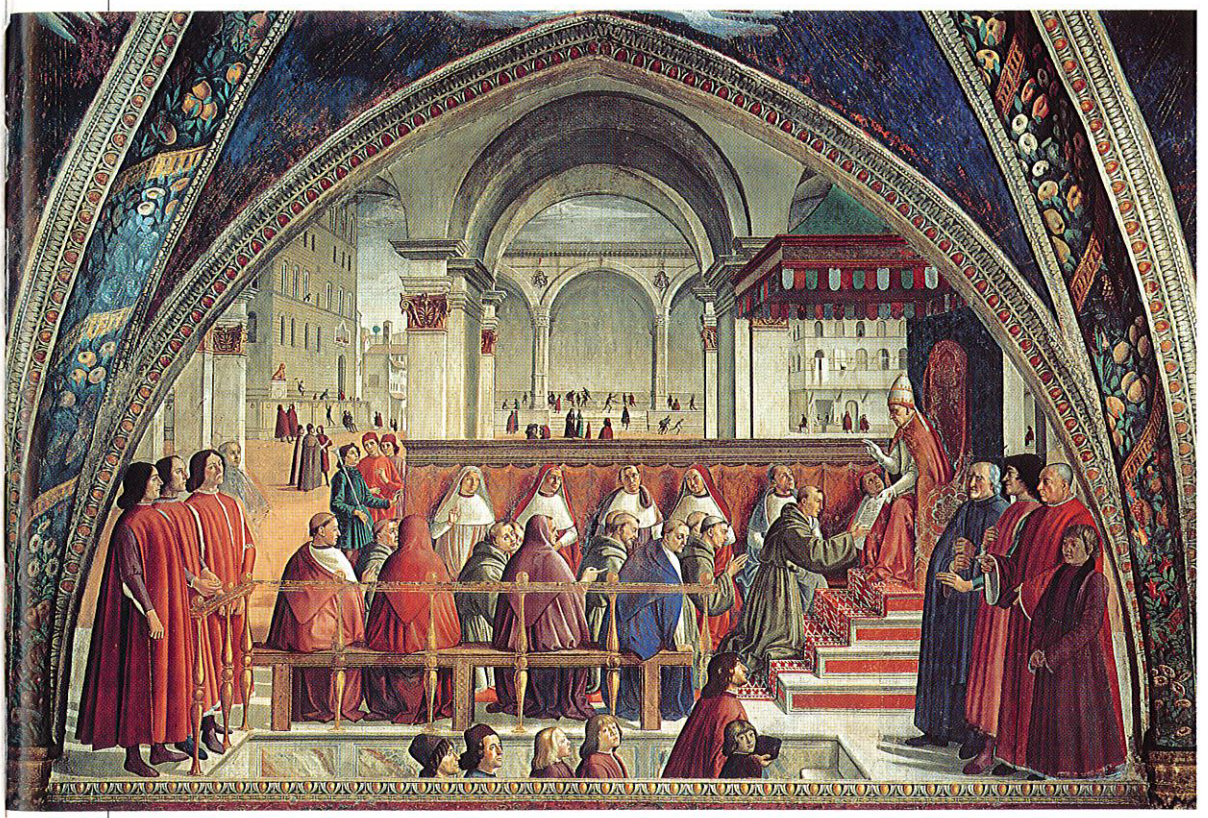
Como ya se ha dicho, mientras en Milán, Nápoles y Florencia vivían un precario equilibrio las cortes italianas de la época, en Roma, Julio II y León X ofrecieron hospitalidad a la diáspora de artistas que siguió a la caída de los principales centros de la península. El primer evento decisivo fue la llegada de Bramante a Roma una vez concluida su fecunda permanencia en Milán, en la corte de Ludovico el Moro, llena de estímulos recíprocos y de importantes amistades, como la de Leonardo y Luca Pacioli. En 1504, Julio II encarga a Bramante la reanudación del proyecto de reconstrucción de la basílica de San Pedro, para la cual diseña una

FORMAS ADQUIRIDAS

El siglo XV ha legado al nuevo siglo una herencia suntuosa. Para los príncipes ha dejado la invención del palacio urbano, en una evolución de formas vertiginosa, de Brunelleschi (Florencia, Palazzo Pitti, h. 1440), a Biagio Rossetti (h. 1447-1516; Ferrara, Palazzo dei Diamanti, de 1492). Ha inventado la villa de recreo, y la ha inserto en un paisaje donde el jardín, evolucionando desde los vergeles y rosaledas medievales, se aproxima a la campiña. Ha reformado, tanto en el Maschio Angevino de Nápoles como en la residencia de los Montefeltro en Urbino, severas o incongruentes moles arquitectónicas. Ha llevado, con la pintura, los escenarios de la vida señorial al interior de las iglesias. Ha redefinido por completo la forma de estas últimas. Ha diseñado, desde Ferrara a Pienza, barrios racionales con la mirada puesta en la ciudad ideal.



Domenico Ghirlandaio (1449-94), Confirmación de la regla de San Francisco, *1485. Florencia, Santa Trinità, capilla Sassetti. Los retratos de los Médicis han sido insertos en el marco de la ciudad humanística.*



Giusto Utens, vista de la villa de Poggio a Caiano, *1559. Florencia, Superintendencia. La villa fue edificada por Giuliano da Sangallo para los Médicis hacia 1485.*

Benedetto da Maiano (1442-97) y Cronaca (1457-1508; para la cornisa), Palazzo Strozzi, *1489-1504, Florencia. De impronta brunelleschiana y de ascética elegancia, es imitado aún en el siglo XIX.*

Antonio da Sangallo el Viejo (1453/55-1534), San Biagio *(1518-45) en Montepulciano. El anciano maestro traduce el racionalismo de la arquitectura militar del siglo XV en términos próximos a Bramante.*

Castel Nuovo con el arco de Alfonso de Aragón *(1453-58), Nápoles. Francesco Laurana (h. 1430-1502) construye y adorna con imponentes relieves el arco de derivación clásica, de dos niveles, para mayor gloria de Alfonso el Magnánimo, en el reedificado Maschio Angevino.*

Luciano Laurana (ca. 1420-79), Fachada de las torres *(1466-72) del Palacio Ducal de Urbino. el arquitecto dálmata coordina la construcción del complejo monumental de los Montefeltro. Esta fachada que mira hacia el valle y el espléndido patio de honor sintetizan los principios de Brunelleschi y Alberti. En el palacio trabajará después Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), con intervenciones de carácter urbanístico y ornamental de alto significado simbólico.*

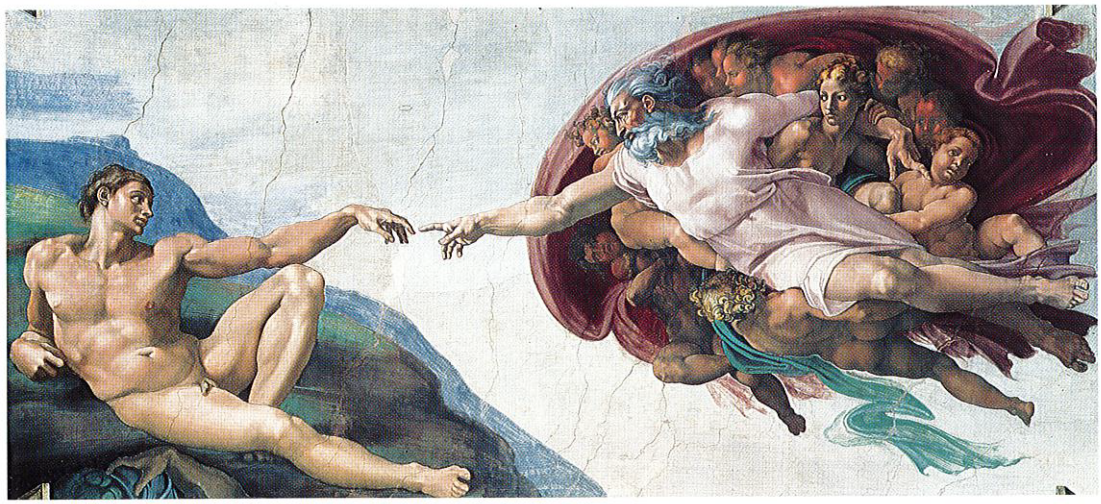
estructura planimétrica centralizada, dominada por una gran cúpula que recuerda en muchos aspectos la de San Lorenzo de Milán. El tema del templo sagrado de planta central había sido objeto de una importante reflexión de Bramante en el templete de San Pietro in Montorio, una auténtica recuperación del *martyrion* paleocristiano. En 1506, el Papa ponía la primera piedra de la nueva basílica vaticana, mientras los artistas no hacían más que discutir con admiración sobre la recuperación del antiguo Laocoonte. Desde el descubrimiento de las decoraciones pintadas en la *Domus Aurea* de Nerón, no había habido un hallazgo de igual importancia, que volviese a incentivar la competición entre artistas antiguos y contemporáneos, que el joven Miguel Ángel había empezado ya con éxito con el *Baco*, el *David* y, en ciertos aspectos, también con la *Piedad*, en el Vaticano actualmente. Florencia tenía dificultades para retener a sus mejores talentos. La confrontación en el salón de los Quinientos del Palazzo della Signoria entre la *Batalla de Cascina* de Miguel Ángel y la *Batalla de Anghiari* de Leonardo se resolverá sin consecuencias, pero el episodio del cara a cara a tan alto nivel, da muestra de la notoriedad pública de los artistas más admirados de la época.

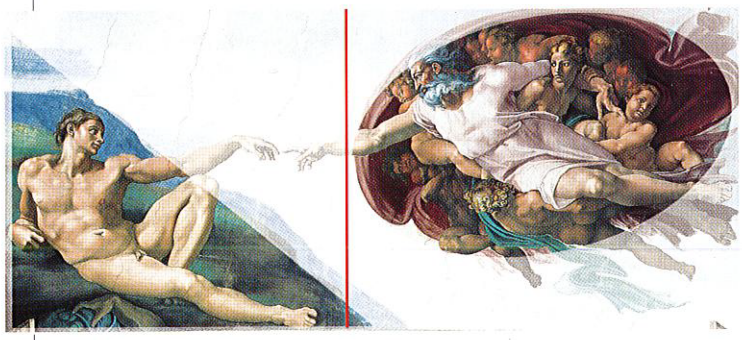
Rafael y Miguel Ángel

En ese período, el más activo es Bramante, quien, según Vasari,

MIGUEL ÁNGEL: LA *CREACIÓN DE ADÁN*

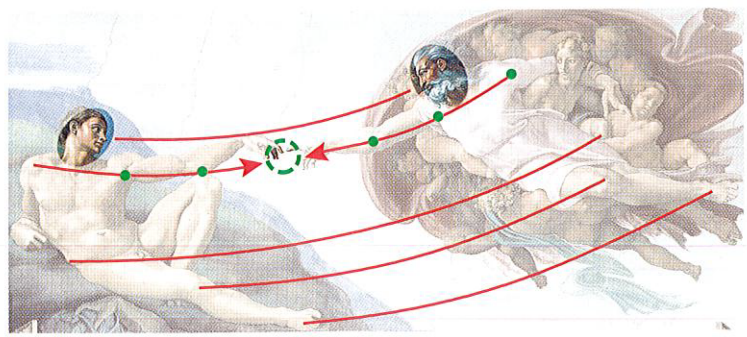
Miguel Ángel Buonarroti,
La creación de Adán, 1508-12,
bóveda de la Capilla Sixtina,
Ciudad del Vaticano.
Miguel Ángel pinta al fresco la bóveda de la Capilla en el período que va del 10 de mayo de 1508 al 31 de octubre de 1512.
El fresco está situado en la zona más alta del techo abovedado de la capilla del papa Sixto IV, en posición central, y forma parte de la serie de nueve recuadros (pequeños y grandes, alternativamente) que tratan los temas principales del libro del *Génesis*.
En el gran recuadro (4'80 x 2'30 m), el cuarto de la serie (pero uno de los últimos en ser realizado), están representados en contraposición el hombre Adán y su Creador. Toda la escena se centra en el gesto de las dos manos. A la derecha, la mano de Dios da un impulso, una orden; el dedo índice está apuntando con gesto autoritario. A la izquierda, la mano de Adán es apenas movida por una nueva energía, se está despertando, aún le cuesta sostenerse; el brazo se apoya en la rodilla. Las miradas confirman la situación. Una está fija, enfocada con precisión, la otra se dirige ligeramente hacia abajo, con sumisión y también con ingenuo estupor.





▲ *1. La composición está planteada sobre un rectángulo de dimensiones muy cercanas a las de un doble cuadrado. La parte derecha se reserva al Creador y la izquierda, a lo creado, Adán. En una primera interpretación de los espacios, es interesante observar que el hombre está encerrado en un triángulo rectángulo, forma decididamente estable y en relación con lo terreno, mientras que Dios Padre se encuentra dentro de una forma aérea redondeada, comparable con una curvatura elíptica mucho más compleja geométricamente. Las dos formas están separadas por un vacío considerable, un vacío muy expresivo, que contiene solamente los dos antebrazos que se convierten en el punto de comunicación entre los dos sujetos. Con dicho vacío se subraya una presencia sumamente «energética», pero también se visualiza en él la absoluta separación que existe entre lo infinito de Dios y lo finito de la Historia o, en otras palabras, de la Creación. La Creación y el Juicio Universal son dos circunstancias en las que se puede realizar plenamente el misterio del contacto entre el Ser y lo creado.*

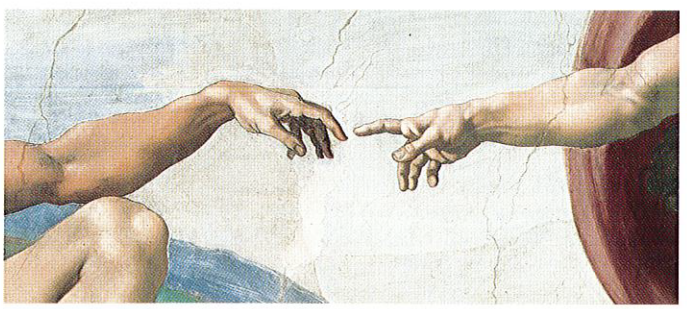
▼ *2. La larga línea ligeramente curva que une a las dos personas, pasando a través de las manos y los brazos, es la estructura que sostiene la figuración miguelangelesca. Ésta se obtiene a partir de puntos concretos: los hombros, la articulación del antebrazo y el casi contacto de los dedos. Paralelamente a esto, una segunda conexión, implícita, entre las miradas, refuerza la anterior. Las dos figuras mantienen un paralelismo de correspondencias, por lo que es fácil encontrar las referencias anatómicas de los dos cuerpos a los mismos niveles, el tórax, la rodilla y el pie. La mirada del espectador debe recorrer la obra de izquierda a derecha y viceversa, alternando la atención en los dos sujetos. Esto conlleva un movimiento pendular de la vista que teje una invisible red de referencias entre las dos figuras sobre un espacio curvo, que nos hace olvidar por un momento el espacio euclidiano y nos sugiere un anticipo de las modernas teorías de la física. Los viajes de Colón, entonces recientes, demostraron la redondez de la Tierra y no se puede pensar que el docto Miguel Ángel no lo hubiese tenido en cuenta.*

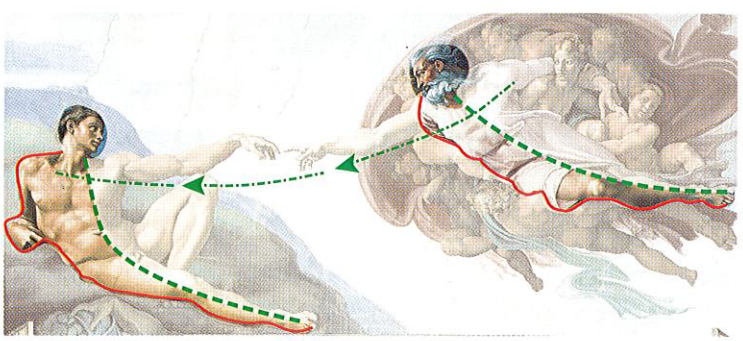


emplaza en Roma a Rafael, que trabajaba en Milán, siendo discípulo de Perugino y colaborador de Pinturicchio. La personalidad de Miguel Ángel se hace notar de inmediato y es elegido por Julio II para proyectar un grandioso monumento funerario, que será colocado en el centro de la nueva basílica y del que quedan solamente el grupo del Moisés y la extraordinaria serie de los *Esclavos*. Ya existe la idea de la forma que se libera dramáticamente de la materia para definir la grandiosa aspiración de perfección del hombre. El Papa parece querer dar las mismas oportunidades a los dos grandes artistas: a Rafael, las habitaciones; a Miguel Ángel, la cúpula de la capilla Sixtina. Según Burckhardt, la serie de Rafael se plantea como un ejemplo ideal de la manera armoniosa de manifestar la verdad filosófica –la *Escuela de Atenas*–, la verdad teológica –la *Disputa del Santísimo Sacramento*– y la verdad poética –el *Parnaso*–, según una dinámi-

Miguel Ángel, Juicio Universal, fresco, detalle del luneto de la derecha. Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina. Aquí el artista se aleja de la Creación de Adán, no sólo en la concepción de lo divino, sino también en el empleo de colores y luces que siguen las pautas de los venecianos.

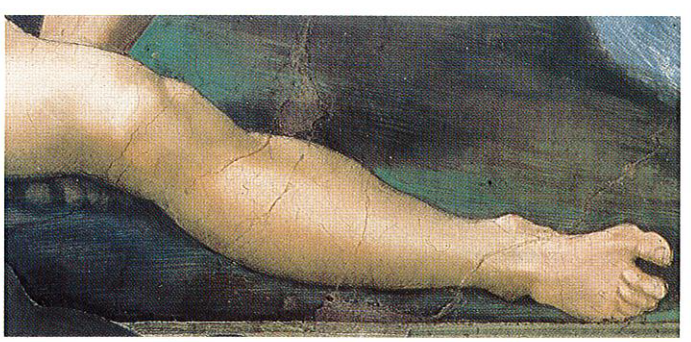
▼ *3. El gran Miguel Ángel está sin duda preocupado por mantener un vínculo estrecho con el Génesis, en el que está inspirada la franja del techo de la Capilla Sixtina, con sus nueve recuadros. Dice la Biblia: «Dios creó al hombre a su imagen, a la imagen de Dios lo creó» (Gén. 1,27). La repetición del texto sugiere y subraya al tiempo la doble valencia de las dos figuras. La anatomía de ambas es semejante, los cuerpos están dispuestos según la misma doble torsión; son cuerpos fuertes, robustos, resaltados por un intenso claroscuro y una serena luminosidad. Los ejes baricéntricos del cuerpo están dispuestos de la misma manera, y al comparar los dos perfiles de la izquierda se encuentra una similitud también en la línea desigual: una similitud con algunas metamorfosis. Casi espontáneamente, se ve una forma convexa en directa correspondencia con una cóncava: la huella divina sobre el hombre. Esta idea de huella, de calco, ha podido ocurrírsele con facilidad a un artesano como Miguel Ángel, consciente del trabajo del artista, que crea la forma.*

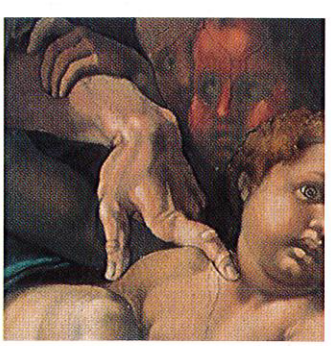


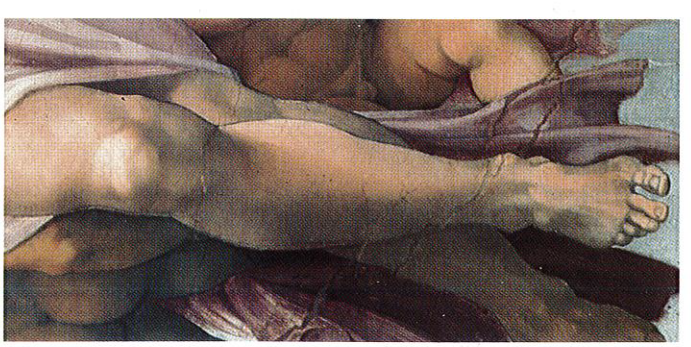


▲ *5. La crítica de arte ha hablado mucho de estas dos manos, de los dos índices, de su expresividad, un microcosmos que resume la presencia y la importancia de las dos figuras. Se ha dicho que entre los dos índices parece saltar la chispa que señala una transmisión de energía. De hecho, es lo que sucede metafóricamente: el divino hálito de la vida se traduce en imagen por contacto o, más exactamente, casi contacto. En ese «casi» se expresa el amor del Padre por su criatura y la insalvable distancia entre lo infinito y lo humano. La sensación del paso de un flujo está dada y guiada por la línea horizontal, ligeramente doblada, que une a través de los brazos los dos cuerpos. La vida es infundida a Adán a través de este sutil puente, y el momento está representado por el índice apuntando, mandato y contacto. Ascanio Condivi, biógrafo y discípulo de Miguel Ángel, se expresa de esta manera al describir la escena: «[…] donde se ve a Dios con el brazo y la mano extendida, dando casi los preceptos a Adán de lo que debe hacer y no hacer […]». La creación es aquí intensa, como transmisión o infusión de los valores éticos supremos; probablemente eso fuera lo que pensase el autor.*

▶ *4. El artista representa a Adán con una complexión anatómica que refleja una plenitud y una perfección características de la época renacentista. Es un físico fuerte, capaz de mostrar fuerza y elegancia a la vez. Por tanto, a través de la figura de Adán, aquí se presenta una concepción del hombre acorde con la de la época y también con la teología y las Sagradas Escrituras. Un Adán «a imagen y semejanza» de Dios, con las mismas manos (véanse las dos manos izquierdas), con el mismo brazo, con la misma pierna (las dos piernas derechas). El claroscuro es determinante en esta pintura. Así habla el maestro: «Yo digo que mejor me parece la pintura cuanto más se acerca al relieve […]». El color llega a alcanzar niveles sublimes, incluso en la técnica del fresco, donde los matices y, sobre todo, las veladuras son especialmente difíciles. Vasari habla de Miguel Ángel como de alguien que ha alcanzado la cumbre de un bien estructurado curso de arte que abarca desde Giotto a Masaccio y sus contemporáneos. La reciente restauración de la capilla Sixtina ha mostrado –no sin sorpresa y disgusto de algunos– la vivacidad y audacia de los colores utizados por Miguel Ángel, alejados de toda severidad.*







PROFETAS Y SIBILAS EN LA CAPILLA SIXTINA

Miguel Ángel, Sibila Délfica, *fresco en la imposta de la bóveda, 1509-10. Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.*

Miguel Ángel, detalle del gran luneto de David, fresco, 1511-12. Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.

Los trabajos en la bóveda de la capilla Sixtina comenzaron en mayo de 1508 y finalizaron en 1512. Miguel Ángel desarrolló un complejo programa iconográfico sobre cuyas fuentes se discute aún actualmente. La serie del *Génesis*, los *Profetas*, las *Sibilas* y los *Padres de Cristo* parece querer recordar la condición de criatura del hombre y su destino de salvación, preparado por el camino del pueblo judío y cumplido con la Encarnación. Se vislumbran también claras alusiones a los deberes de la Iglesia y del papado en aquellos años tan difíciles. La sabia composición de Miguel Ángel simula formas arquitectónicas clásicas que recuadran los episodios y sostienen las figuraciones. Entre ellas se imponen, por su monumentalidad y perfección pictórica, las *Sibilas* y los *Profetas*: «todos presentan actitudes diversas y belleza en los ropajes y variedad de indumentarias, y todo en suma con creatividad y un juicio milagroso, para que, a quienes distinguen sus sentimientos, les parezcan divinos» (Vasari). Es el punto culminante de la manera moderna, donde se revelan los principios fundamentales de la pintura renacentista: la variedad, la creatividad y las actitudes, es decir, la capacidad de realizar figuras que sorprenden por su fuerza comunicativa.

ca que recoge todos los pasajes históricos, desde la antigüedad hasta el mundo moderno, y los vuelve a proponer en una imagen triunfal y perfecta, donde los valores compositivos y cromáticos se condensan en simples e inmediatas aplicaciones. Orden, mesura, delicada y dulce manera, volviendo a tomar el léxico adoptado por Vasari para referirse a la pintura del joven de Urbino. Miguel Ángel perseguía otros propósitos en la compleja articulación de personajes e historias bíblicas pintados en la bóveda de la capilla: «novedades e invención de actitudes» –siempre según Vasari–, «ligereza de facciones», «apariencias bellísimas y artificiosas», «variedad de afectos», todo para expresar la dramática experiencia del impacto de la libertad humana, sobre la vía trazada por Dios en su revelación histórica. La inusitada estereometría y las arduas soluciones compositivas, que retomaban el tema de la corporeidad siguiendo la pauta de las experiencias escultóricas contemporáneas, se apoyaban en soluciones lumínicas y cromáticas de sorprendente limpieza y claro contraste. Vasari, hombre parcial, afirma que Rafael, llevado de incógnito por Bramante a los andamios de la capilla Sixtina, cambió radicalmente su forma de pintar con posterioridad. Está claro que muchos de los elementos del Manierismo florentino, desde Andrea del Sarto (1486-1530) hasta Jacopo Pontormo (1494-1556), se comprenden a la luz del estupor experimentado por la gente de la época al contemplar la bóveda de Miguel Ángel en 1512.

El Norte de Italia entre los Siglos XV y XVI

En la primera década del siglo XVI, la pintura veneciana alcanza la meta del recorrido trazado en el siglo anterior.

Los temas teológicos de Giovanni Bellini, como el del *Retablo de San Zacarías*, encuentran su sentimiento unificador en la tonalidad cálida y difuminada que envuelve con tranquila naturalidad a personajes, paisajes y elementos arquitectónicos. El mismo itinerario tonal es seguido, con un sentido más agudo del misterio cósmico e individual, por Giorgione, que confiaba tanto en su creación pictórica que abandona en determinados momentos el dibujo preparatorio. La pintura nace mientras se ejecuta, a través del color y de los efectos de luz. Los valores atmosféricos de la pintura de Giorgione, tan evidentes en su obra *La tempestad*, ponen de relieve las relaciones con Leonardo y su escuela. Junto al maestro Giorgio de Castelfranco, llamado Giorgione, crece el joven Tiziano: en 1509, están trabajando juntos en las paredes exteriores del almacén de tejidos de los Tudescos.. Por otra parte, Venecia es también un centro importante y atractivo. Alberto Durero, el principal pintor alemán de la época, regresa en 1505 a las orillas de la laguna para perfeccionar sus conocimientos clásicos y humanísticos.

Leonardo, Retrato de músico, *h. 1485. Milán, Pinacoteca Ambrosiana.*

El norte de Italia, atravesado por grandes inquietudes políticas, vive una atmósfera artística repleta de fermentos y sugerencias diversas. La principal empresa en el ducado de Milán es la fachada de la cartuja, donde Briosco confiere nobleza al clasicismo primitivo de la tradición lombarda. Pero la búsqueda de nuevas formulaciones clásicas, menos eruditas, más interpretativas y que alcanzan casi límites de abstracción histórica, era experimentada por Bramantino (h. 1465-1530) sobre los fondos de los *Tapices Trivulzio*. Al mismo tiempo, un nutrido grupo de discípulos y de admiradores de Leonardo, que había regresado a Florencia después de la caída de la corte de los Sforza, daba vida a una precoz y singular forma de Manierismo, cuyo límite en el tiempo y en el espacio se fija en el corazón del siglo XVI europeo. El fenómeno del «leonardismo», típicamente lombardo, adquirirá con el paso de los años una creciente difusión territorial y una diversificación progresiva. Una de las trayectorias más intrigantes es la de Cesare da Sesto, activo entre Milán, Roma y Nápoles. En Emilia-Romagna, con la colaboración de Lorenzo Costa (h. 1460-1535) y Francesco Francia sobre las paredes del oratorio de Santa Cecilia (1506), la pintura encuentra un punto de referen-

EL MISTERIOSO GIORGIONE: *LA TEMPESTAD* Y *LOS TRES FILÓSOFOS*

Se cree que hay poca distancia entre las dos obras más representativas de Giorgione: *La tempestad* (h. 1506) y *Los tres filósofos*. Ambas pinturas han tenido numerosas interpretaciones que van desde el ámbito iconográfico cristiano –el tema de los Padres

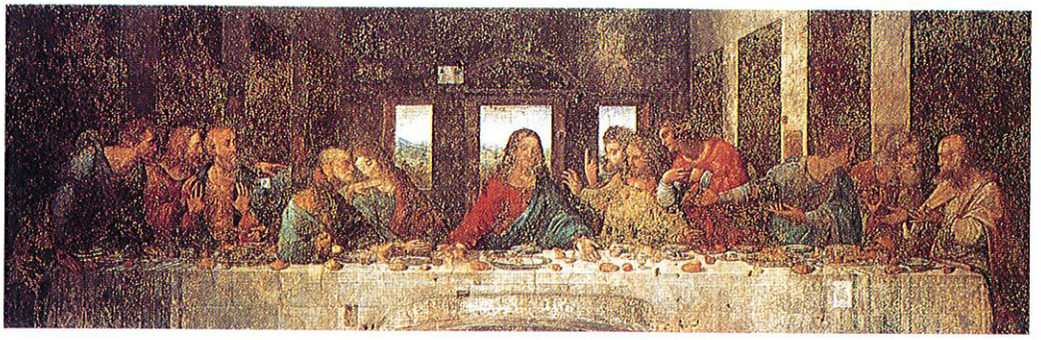
Giorgione, Los tres filósofos, *1507-10. Viena, Kunsthistorisches Museum.*

Giorgione, La Tempestad, h. *1406. Venecia, Gallerie dell'Accademia.*

en la primera pintura y el de los Reyes Magos en la segunda– al mitológico y profano –una alegoría erótica en *La tempestad* y una imagen astrológica en *Los tres filósofos*–. Las investigaciones radiográficas han constatado los cambios radicales en el desarrollo de la obra. El joven de *La tempestad* era una figura femenina, y uno de los tres filósofos era musulmán. Así pues, parece prevalecer el uso instrumental del sujeto narrativo, dejado a propósito en la ambigüedad. El verdadero significado es la compenetración misteriosa del hombre y la naturaleza, que se manifiesta con un inusitado empleo del color, que es capaz de plasmar la densidad atmosférica de los ambientes y sugerentes reflejos de luz. Éste es uno de los motivos por los cuales Giorgione parece ser, de todos los venecianos, el pintor que más se acerca a la sensibilidad de Leonardo. Su muerte prematura, la atribución incierta de sus obras, la pérdida casi total de los frescos pintados (en 1508) en la fachada del veneciano *fondaco dei tedeschi*, la supuesta rivalidad con Tiziano, e incluso la suposición no demostrada de que pertenecía a la comunidad judía, han rodeado al pintor de Castelfranco de un mito novelesco que dificulta la comprensión de su obra.

LAS *ÚLTIMAS CENAS* DE LEONARDO Y DURERO

Leonardo pintó *La Última Cena* antes de 1498; las que grabó Durero en las series de la *Pequeña* y la *Gran Pasión* se pueden fechar entre 1509 y 1511. En poco más de un decenio, el Renacimiento había recibido los dos principales prototipos iconográficos de uno de los temas más representados



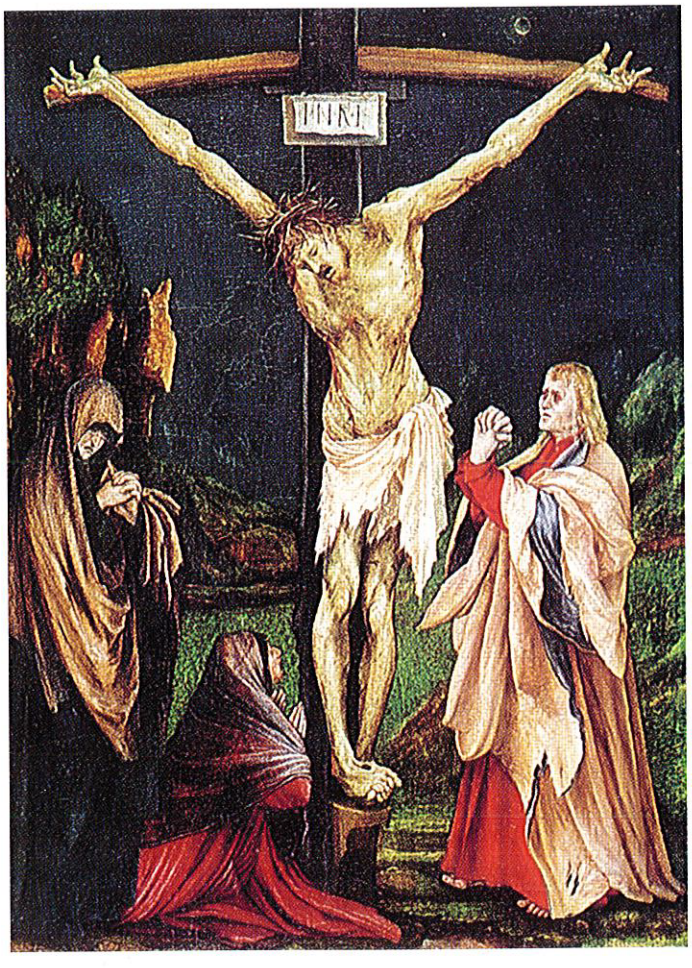
Leonardo, Última Cena. *Milán, Refectorio de Santa Maria delle Grazie.*

Alberto Durero, Última Cena, *xilografía. Padua, Musei Civici.*

por el arte sacro del siglo XVI, debido también a los debates sobre la doctrina eucarística que había provocado el protestantismo. La propuesta iconográfica de Leonardo da Vinci está llena de novedades, en parte extraídas de la cultura dominica que se seguía observando en el convento que alberga la pintura, y en parte ligadas a la tradición figurativa lombarda. Se representa el momento inmediatamente posterior a la desconcertante afirmación de Jesucristo –«uno de vosotros me va a traicionar»–, que provoca una serie de reacciones entre los apóstoles, que terminan aislando en el centro la figura real y sacerdotal de Cristo. Las dimensiones de las figuras, su permanencia en primer plano y la particular perspectiva adoptada provocan un efecto de gran implicación afectiva, tal como deseaba la espiritualidad dominica. Durero recupera el dramático dinamismo de los movimientos de Leonardo, acentuando su expresividad, pero vuelve a arrojar a San Juan a los brazos de Jesús, queriendo confirmar la profunda relación entre el Maestro y el joven apóstol predilecto. Avanzado el siglo, el tema evoluciona progresivamente, como en el caso del Veronés, cuya *Cena Eucarística* se transforma en un banquete triunfal en honor de los Príncipes de la Iglesia.

cia en la forma de pintar «dulce y unida» con claras influencias de Perugino y Rafael, siendo capaz de dar un soporte a propósitos piadosos de profunda espiritualidad. Existe una frágil linde entre esta percepción sentimental del misterio y las investigaciones más herméticas, que impulsaban a estudiar el antiguo simbolismo sincrético, como demuestra el gran interés por los jeroglíficos. Se creaba así espacio para formas más heterodoxas de clasicismo, como el agitado y casi deformado de Aspertini y de Mazzolino. Con estas tendencias interactuaba el atractivo aliciente del arte nórdico, sobre todo flamenco. Los modelos y las ideas al respecto circulaban a gran velocidad, principalmente gracias a los grabados, cuya propagación es uno de los fenómenos más imponentes del Renacimiento. Así como Durero difundía sus series de xilografías de la *Pasión de Cristo* o de la *Vida de la Virgen* por todo el norte de Italia, determinando los caracteres de la pintura del siglo XVI (sobre todo, alpina y prealpina), Marcantonio Raimondi (h. 1482-1534), natural de Bolonia, extendía por toda Europa los prototipos de Rafael. El modelo extraído de los grabados y la copia que imitaba una gran obra maestra, como es el caso de la *Última Cena* de Da Vinci, serán desde ese momento factores constituyentes de la cultura artística. Los desplazamientos de los artistas se tornan asimismo cruciales, como el viaje a Roma de Sebastiano del Piombo (h. 1485-1547), quien inauguraba el segundo decenio del siglo poniendo en contacto los renacimientos veneciano y romano. Un recorrido inverso, aunque igualmente repleto de consecuencias, es el que realiza Jacopo Sansovino (1486-1570) desde Florencia hasta Roma en los primeros años del siglo, para llegar después a Venecia.

Donato Bramante, Templete, *1502. Roma, San Pietro in Montorio.*



Mathias Grünewald (h. 1480-1528), Crucifixión, *h. 1511/20. Washington, National Gallery.*

La Roma de los Médicis

En aquellos años, Rafael desplegaba su venturosa veta escenográfica en las bóvedas de la Farnesina con la magnífica *Galatea*. En esta residencia, Baldassarre Peruzzi (1481-1536), con su inclinación a proponer modelos y detalles de la arquitectura clásica, quiso hacer realidad el sueño humanístico de la recuperación de la villa romana, interpretado más tarde con mayor rigor filológico, incluso en la lectura de los pasajes de Plinio, por Rafael en la grandiosa e inacabada empresa de villa Madama.

La muerte de Bramante en 1514 marca la definitiva consagración de Rafael como arquitecto, llamado a dirigir la obra de San Pedro. Había dado las primeras pruebas en la construcción de la capilla Chigi en Santa Maria del Popolo. En San Pedro, tiene a su lado a Giuliano da Sangallo (h. 1445-1516), fundador de la más acreditada familia de arquitectos del Renacimiento, y a Fra Giocondo, humanista de Verona en la corte francesa de Luis XII, experto en arquitectura clásica y autor de una edición ilustrada de Vitruvio (Venecia, 1511). Mientras tanto, en enero de 1513, había muerto Julio II y le había sucedido León X, un Papa de la familia Médicis que fortaleció los lazos entre Roma y Florencia, como atestiguan también los proyectos de Giuliano da Sangallo y de Miguel Ángel –otro prestigioso preludio arquitectónico– pa-

LOS SANGALLO

Los hermanos Giuliano Giamberti da Sangallo (h. 1455-1516) y Antonio da Sangallo, llamado el Viejo (h. 1455-1534), y su sobrino Antonio, llamado el Joven (1484-1546) se incluyen entre los más eminentes arquitectos renacentistas florentinos. A Giuliano se deben obras maestras como Santa Maria delle Carceri en Prato y la villa Médicis en Poggio a Caiano (desde 1480). Antonio el Viejo deja su huella en Montepulciano, con bellos palacios y la iglesia de San Biagio. Antonio el Joven, que trabaja sobre todo en Roma, es el autor del Palazzo Farnese, terminado por Miguel Ángel.

ra la fachada de San Lorenzo en Florencia. También en la capital de los Médicis mientras Maquiavelo redacta *El príncipe*, Andrea del Sarto pinta en 1514 el *Nacimiento de la Virgen* en la entrada de la Annunziata, confirmando su interés por los modelos de Durero y una implicación sentimental cada vez más convencida en los movimientos y en las expresiones de los protagonistas, que ya había sido experimentada en las obras devotas de Fra Bartolomeo.

Andrea del Sarto (1486-1530), Virgen del Saco, *fresco, 1525. Florencia, Santissima Annunziata.*

En la misma época, Rafael aguzaba también con dinamismo su sensibilidad por el movimiento, el color y la luz. Desde el *Incendio de Borgo* hasta los apasionados resplandores de la *Expulsión de Heliodoro*, la intensidad cromática de la *Misa de Bolsena* y el sorprendente nocturno de la *Liberación de Pedro.*

Los numerosos encargos y la gran sociabilidad de Rafael facilitan que se forme a su alrededor un nutrido grupo de discípulos y colaboradores, entre los que destacan Perin del Vaga, Giulio Romano (h. 1499-1546) y Giovanni da Udine. El maestro afronta con ellos los temas más primitivos de la decoración pictórica de las galerías Vaticanas. Sus reflexiones arquitectónicas apuntaban también a una ratificación cada vez mayor de lo antiguo, como en el Palazzo Branconio y en villa Madama. Por otra parte, salía a la luz en aquellos años, debido a un todavía misterioso acuerdo entre el Papa, Rafael y Baltasar de Castiglione, la famosa *Carta a León X*, donde el artista, que ya había alcanzado una elevada posición social, insistía en destacar la imagen histórica de la ciudad como *caput mundi* del mundo cristiano, a través de un extenso proyecto arqueológico y construc-

LA VILLA VATICANA Y LA CÚPULA DE SAN PEDRO

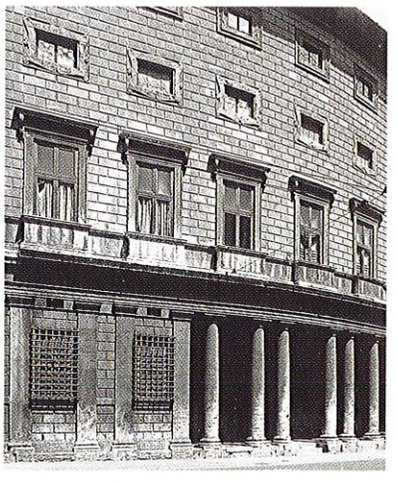
El epílogo del Renacimiento arquitectónico acontece entre episodios de distintas tendencias. Por un lado, la cultura de Rafael genera una concepción pictórica y naturalista de la arquitectura, fastuosamente interpretada por Pirro Ligorio (1510-1583); por otra parte, el creciente compromiso de Miguel Ángel con las fábricas papales desarrolla una interpretación cada vez más subjetiva de las estructuras y las construcciones, que se transforman en formas dinámicas, entre tensiones y contrastes conducidos enérgicamente hacia la armonía. Pirro Ligorio, arquitecto también de la villa de Este en Tívoli, realiza para el papa Pío IV una villa de reposo en los jardines vaticanos, que simboliza claramente el ideal humanístico de la relación perfecta entre el hombre y la naturaleza. La estructura arquitectónica se amolda a la pendiente de la colina, alternando escaleras, ninfeos, patios y vestíbulos; en las fachadas, los motivos primitivos y las figuraciones mitológicas cubren por completo los frontis, repitiéndose con mayor riqueza todavía en el interior de la casa.

Miguel Ángel, Cúpula de San Pedro, *1546-64. Ciudad del Vaticano.*

En aquellos años, Miguel Ángel ejecutaba un pequeño modelo de la cúpula de San Pedro, que debía completar su proyecto para la basílica, comenzado diez años antes. A la muerte de Buonarroti en 1564, el tambor mostraba su estructura con contrafuertes que alternaba columnas pareadas sobresalientes con grandes ventanales. Miguel Ángel había meditado largamente si decantarse por dar a la cúpula una solución en curva elevada que posteriormente pusiera en evidencia el juego de tensiones, o bien una hemisférica que produjera una sensación de síntesis perfecta y en paz. Parece ser que el anciano maestro estaba más conforme con esta última posibilidad.

Pirro Ligorio, Villa de Pío IV, *fachada (1558-62). Ciudad del Vaticano.*

Baldassarre Peruzzi, Palazzo Massimo alle Colonne, *1532-36. Roma.*

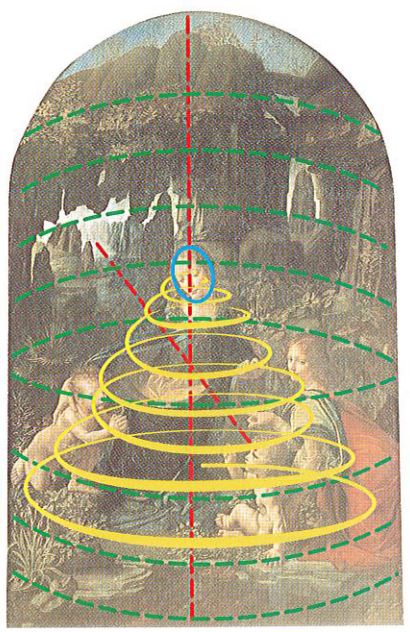


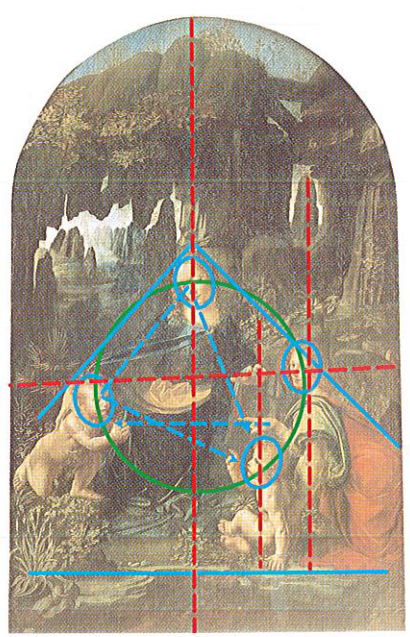
LEONARDO DA VINCI: LA *VIRGEN DE LAS ROCAS*

Leonardo da Vinci, *Virgen de las Rocas*, óleo sobre tabla (trasladado a lienzo) 198 x 123 cm, 1483-86. París, Musée du Louvre. La tabla representa a la Virgen arrodillada, que coge con la mano derecha a San Juan, un niño desnudo rezando en posición semiarrodillada; mientras, la mano izquierda se abre por encima de la derecha de un ángel que señala a San Juan y observa al espectador, se encuentra arrodillado de perfil y rodea con el brazo izquierdo al Niño Jesús, sentado. Las figuras ocupan una espaciosa porción del paisaje, oscuro y de estructura compleja, con una gran cueva y rocas altas en el fondo y en el suelo.

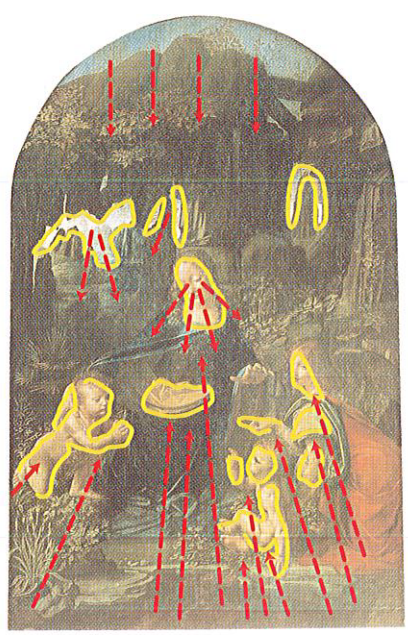
▶ *1. El cuadro está dividido en cuatro partes desde la vertical que atraviesa el rostro de la Virgen y cruza un eje casi horizontal que une la cabeza de San Juan, la mano de María y el rostro del ángel; un poco más abajo, una línea paralela une las manos del santo y la del ángel. Un segundo eje vertical enlaza una mano de la Virgen con la mano del ángel que está debajo, el rostro y el cuerpo del Niño. Hacia la derecha, un tercer eje se extiende desde la roca que destaca sobre el fondo en la abertura de la cueva, y baja atravesando la figura del ángel y poniendo de relieve su composición en espiral precisamente en torno a ese eje. Las miradas de la Virgen y de San Juan convergen en Jesús, y las líneas que unen sus cabezas forman un triángulo regular, pero visto en perspectiva, de manera que los dos lados que forman ángulo en el Niño parecen más largos. Sobre la cabeza de María, dos líneas forman un ángulo recto que contiene todas las figuras. El círculo inscrito en el triángulo «de las miradas» pasa por los cuatro rostros.*

▼ *2. La composición se mueve en una dimensión espacial. El movimiento de las figuras se produce en un remolino cuyo eje central es el cuerpo de María. Las actitudes de los personajes, su disposición en distintos planos, consiguen el efecto de un volumen cónico que las encierra y cuyo vértice culmina en la cabeza de María. La figura de Jesús, en el margen del remolino o cono, dirige la mano hacia fuera, hacia el observador. De este modo, con la diagonal que lo une al escorzo luminoso sobre el fondo, sugiere una dimensión espacial oblicua, alto/bajo, luz/sombra. Sobre el remolino de las figuras, el espacio se curva en ábside, repitiendo la semicircunferencia superior del cuadro y conteniendo la energía que emanan las actitudes recíprocas de los personajes. Una sorda y extraña tensión espiritual gobierna las relaciones entre las figuras, entre éstas y el espacio, entre el espacio y los colores en la geometría de los planos y los volúmenes.*





▼ *3. La luz se filtra desde arriba y atraviesa las hendiduras de las rocas del fondo, pasando sobre y entre las misteriosas estructuras que enlazan las figuras, pero sin iluminarlas. Éstas reciben la luz de los rayos de una fuente más clara, más real, mientras que en el ábside, entre las rocas, todo es penumbra y espesa humedad. La piel de María constituye una fuente de luz. Las figuras están retratadas con matices suntuosos e impalpables al mismo tiempo, en un claroscuro que sugiere impresiones más ambientales que plásticas, en una ambigüedad que –en este caso– «pinta» la naturaleza providencial de los personajes. Las rocas y las montañas del fondo están definidas y como absorbidas por una luz que se desvanece en una bruma etérea. Leonardo llamará «perspectiva aérea» a estos aspectos del tratamiento, la intensidad cromática y los perfiles que se articulan y al tiempo se disuelven, dependiendo de la densidad atmosférica que los separa. Por tanto, la perspectiva científica es sobrepasada y desbaratada mientras aún vive y trabaja Piero della Francesca.*

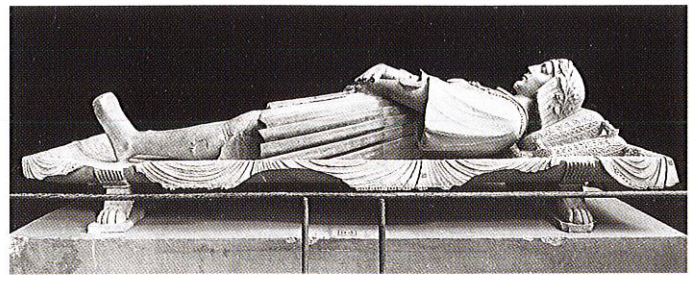


◀ *4. La naturaleza viva está representada por la variedad de la flora descrita analíticamente, tanto en el espacio de los niños como en el de más allá de las figuras tutelares de María y el ángel. El ambiente físico, las rocas articuladas en monolitos, precipicios y cuevas, está definido por Leonardo con igual minuciosidad analítica. Es de todos conocido que el artista se interesó por la geología en sus escritos, hasta el punto de ser considerado uno de los fundadores de esta ciencia. Otro protagonista del cuadro, si bien no está pintado de la forma habitual, es la humedad, sugerida por la flora, la penumbra, los huecos y la calidad atmosférica, más que por cuanto aparece en el fondo a la izquierda y tal vez en primerísimo plano. Es la humedad, generadora de vida. En estos espacios del saber secreto y alquímico, Leonardo, acogido en Milán casi como un mago, se mueve como un experto.*

▲ *5. Ésta es la reproducción de la* Virgen de las Rocas *de la National Gallery de Londres, tradicionalmente atribuida a Leonardo. En ella se encuentran, es evidente, los mismos elementos del cuadro de París. Pero algunas variaciones saltan a la vista. Es diferente y mucho menos pictórico el vestido del ángel; es más rudimentaria la realización de las cabezas, en especial la de Jesús; las rocas están como raspadas, la montaña está pelada, la humedad y el ambiente son casi inapreciables, la admirable «naturalidad» de los gestos recíprocos se resquebraja en matices un poco remilgados. ¿Es realmente de Leonardo o es obra de De Predis, discípulo suyo? La incógnita está sin resolver. El cuadro de Londres es el que Leonardo deja en San Francesco Grande de Milán cuando, después de irse a Francia, decide llevar consigo la versión que hoy se conserva en el Louvre. Un halo de misterio e incertidumbre, si no de magia, rodea a Leonardo y sus obras. Algunas se han deteriorado o han desaparecido poco después de su realización. Otras, Leonardo permitió o solicitó que sus discípulos las copiaran, como si sólo la invención y la creación del modelo le importaran. Esa es la razón por la que los escasos cuadros de Leonardo conservados sean tan controvertidos y su autoría tan discutida.*

tivo, realizado con medios totalmente modernos: en dichas páginas encontramos formulado el primer ejemplo de método científico para el relieve y los proyectos arquitectónicos.
Después de una corta estancia en Milán, Leonardo también realiza en 1513 ese viaje a Roma que se consideraba indispensable para todos los pintores que trabajaban en Italia y en el norte de Europa. Los intereses primitivos de Leonardo son importantes, pero muy limitados, y mientras su joven amigo Bambaia toma entusiasmado innumerables apuntes para los futuros monumentos funerarios milaneses (como el de Gastón de Foix), el anciano maestro acepta de buen grado la invitación de Francisco I para establecerse definitivamente en Francia.

Bambaia (1483-1548), Gaston de Foix. *Milán, Museo del Castello.*



Una vez allí, hará importantes sugerencias para la residencia real de Romorantin, que será reemplazada pronto por el castillo de Chambord, impregnado igualmente del pensamiento de Leonardo. La idea arquitectónica de Leonardo da Vinci penetra así en lo más hondo de la principal experiencia arquitectónica francesa de comienzos del siglo XVI, que daba inicio a la definitiva emancipación de la residencia de la corte de la estructura defensiva, tipo castillo, como sucede en Gaillon, Chenonceau y Blois.

EL NORTE DE ITALIA EN LA ÉPOCA DE TIZIANO

Tras la reconquista de Francisco I, en los centros más exclusivos de Milán se habla francés. Éstos constituyen puntos de referencia para el ya famoso Bramantino y el joven Bernardino Luini (1480/85-1532). De ellos, el primero profundiza, tanto en pintura como en arquitectura, en una interpretación en síntesis del clasicismo, depurada de detalles y alejada de cánones y medidas,

RAFAEL: DE *LA ESCUELA DE ATENAS* A *LA EXPULSIÓN DE HELIODORO*

La decoración de la residencia vaticana de Julio II comienza en la Estancia de la Signatura, donde Rafael pinta *La escuela de Atenas, La disputa del SS. Sacramento* y *El Parnaso.* La serie afirma los ideales del bien, lo verdadero y lo bello en la formulación de la verdad natural y de la que fue revelada. La escuela de Atenas venía a resumir toda la historia del pensamiento filosófico centrado alrededor de las posiciones de Aristóteles y Platón, pintados en el centro de una monumental arquitectura que recuerda al mismo tiempo las basílicas clásicas y los proyectos para la nueva bsílica de San Pedro. Como afirmaba Burckhardt, Rafael busca una composición completamente equilibrada, armoniosa en la variedad de las imágenes, manifestación en sí misma de la concordancia ideal que conecta en el devenir histórico las distintas aportaciones filosóficas.

Rafael, Escuela de Atenas, *1509-10. Estancia de la Signatura, Vaticano. Los nuevos frescos de la estancia eliminaron los anteriores de Andrea del Castagno y Piero della Francesca.*

Rafael, Expulsión de Heliodoro. *Estancia de Heliodoro.*

En la Estancia de Heliodoro, pintada entre 1511 y 1514, Rafael parece haber recogido nuevas sugerencias. De la capilla Sixtina de Miguel Ángel, en primer lugar, y también del Véneto, por medio de Sebastiano del Piombo. En efecto, se impone una visión compositiva y narrativa más dinámica, marcada por una intensa luminosidad, como manifiesta *La expulsión de Heliodoro,* gracias a la utilización de la fuga arquitectónica de las bóvedas del fondo.

TIZIANO EN SANTA MARIA DEI FRARI

En la iglesia veneciana de Santa Maria dei Frari, Tiziano dio los pasos decisivos en la creación de un nuevo modelo de cuadro de altar que se fue liberando progresivamente de los rígidos esquemas del primer Renacimiento. En *La Asunción* (1518), la composición sigue el dinamismo de la acción. Desde el agitado movimiento centrífugo de los apóstoles, se elevan los ángeles transportando a la Virgen, que tiende hacia el abrazo abierto del Padre; todo ello está expresado con ritmos circulares en un ambiente de dorada luminosidad que pasa, de los abigarrados tonos terrenales, al claro resplandor celestial: todo es movimiento, luz y color. La *Madonna de Ca' Pesaro* (1519-26) muestra un vuelco posterior: el tema de la Virgen entre santos cambia la tradicional disposición central, desplazando claramente a la Virgen hacia un lado, captada con un poderoso escorzo desde abajo, que la proyecta sobre las dos monumentales columnas que se pierden en el cielo, más allá del campo visual. Los santos siguen esta nueva escenografía, mientras que los donantes conservan la tradicional posición «devota» en primer plano, haciendo más vigorosa aún la fuerza dinámica de la sagrada reunión que los domina.

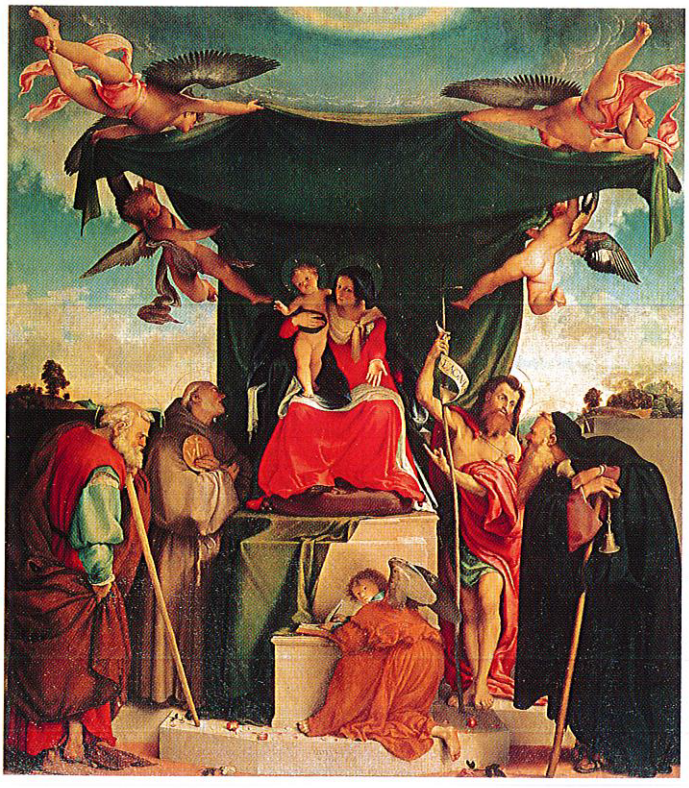
Tiziano, Virgen de Ca' Pesaro, *1519-26. Venecia, Santa Maria dei Frari.*

que sugiere siempre un sentimiento de íntimo patetismo; mientras, el segundo logra fundir las enseñanzas de Leonardo con las novedades aprendidas con la visualización directa de las obras de Rafael, convirtiéndose en el más «romano» de los pintores del Renacimiento lombardo, por los frescos de la villa Pelucca y los del santuario de Saronno.

Sebastiano del Piombo, Piedad, *h. 1517. Viterbo, Museo Civico.*

Muerto Giorgione, Tiziano demuestra en Venecia que la poesía de la laguna, sumida en una extraordinaria conciencia de la naturaleza, puede acoger felizmente una concepción de la figura humana libre y segura, capaz de dominar la escena en el absoluto sentido pictórico del color. Éste se despliega, como en el *Amor sacro y Amor profano,* en un diestro juego de contrastes en los encarnados y en los pliegues de los mantos. Es la época también de la *Asunción* de Santa Maria dei Frari, donde el tradicional esquema del retablo es superado por una acompasada agitación de movimientos, inmersa en una densa atmósfera de luz.
Las relaciones entre Venecia y Roma se mantienen vivas durante estos años gracias a Sebastiano del Piombo, a quien Agostino Chigi había llamado para participar en la decoración de la Farnesina, y que posteriormente sería considerado uno de los mejores colaboradores de Miguel Ángel. Sebastiano llegó a ser uno de los protagonistas del encuentro entre el tono colorista de los ambientes vénetos y la nobleza plástica de las figuras romanas. La actividad en Lombardía y en Las Marcas de Lorenzo Lotto (h. 1480-1556), otro veneciano excéntrico, a pesar de haber tenido un nexo en su juventud con el Rafael de la Estancia de la Signatura, busca más bien los contactos con la pintura nórdica, buscando logros para la simple admiración popular, con un gusto casi teatral en el modo de narrar y de iluminar la escena, como en la capilla Suardi o en el retablo de la iglesia de San Bernardino.
Estas necesidades didácticas, en favor de una clara y sugerente propuesta de la verdad católica, crecen en toda la región prealpina, deseando casi crear un baluarte de imágenes contra la invasión del proliferante luteranismo. De esto resulta beneficiada la relación entre centro y extrarradio, ya que las dos realidades están necesariamente en estrecho contacto, tanto a nivel de maestros de taller como de las personas que encargan las obras. Uno de los fenómenos más interesantes es el de los Vía Crucis, promovidos especialmente por la cultura franciscana, que llevó al máximo de la verosimilitud la posibilidad de identificación con el hecho sagrado. La arquitectura, la pintura y la escultura coinciden en volver a proponer la subida al Calvario, capilla tras capilla. En el prototipo de Varallo Sesia trabaja desde los comienzos Gaudenzio Ferrari (h. 1475-1546), cuya escuela difundirá, entre Piamonte y Lombardía, una concepción marcadamente teatral de la pintura: narraciones invadidas por luminosos matices y súbitas expresividades.
Algo parecido sucede con la decoración pictórica de la catedral de Cremona, en la que intervienen, entre 1515 y 1520, artistas de diversas extracciones. Desde las composiciones más contenidas de Boccaccino se llega, a través de importantes pasajes, como los de Altobello Melone y Gerolamo Romanino (h. 1484-1560), a la teatralidad anticlásica de Pordenone, quien recuerda, por haberla visto directamente, la grandeza de Miguel Ángel en la capilla Sixtina.

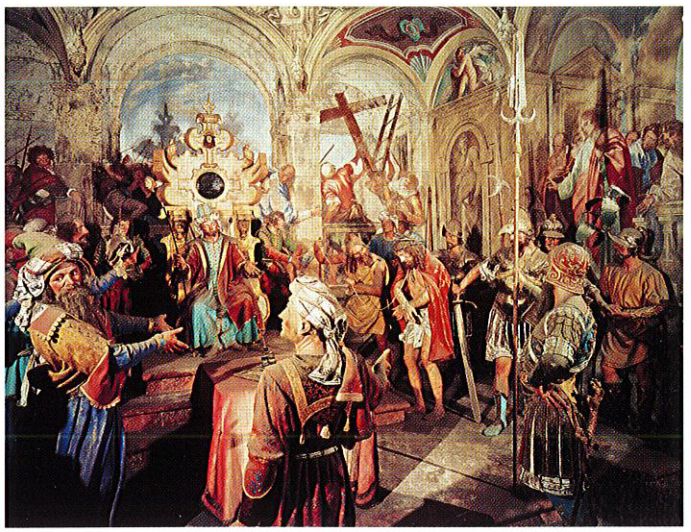
Lorenzo Lotto, Virgen del baldaquino, *1521. Bérgamo, San Bernardino.*



EL SACRO MONTE DE VARALLO Y EL RETABLO DE MORBEGNO

El arte de Gaudenzio Ferrari resultó ser el más eficaz a la hora de expresar los intentos de implicación afectiva que la cultura religiosa de la época favoreció, sobre todo en las zonas alpinas limítrofes entre el catolicismo y el luteranismo. De hecho, la actividad del pintor nace en torno al Sacro Monte de Varallo, lugar escogido por los franciscanos desde 1486 para poder revivir la Pasión como si se tratase del Calvario. En la capilla dedicada a la Crucifixión, el fondo pictórico tiene una extraordinaria carga visual y dramática, que afecta al espacio arquitectónico y las estatuas que lo animan, transformando en contemporáneo el suceso representado. Después de 1520, Ferrari pinta en Morbegno el retablo de madera esculpido para una cofradía por Giovan Angelo del Maino. La estatua de la *Asunción de la Virgen* está inserta en una estructura arquitectónica que muestra los episodios de la vida de la Virgen, ambientados en un espacio más restringido con riqueza narrativa y realismo idénticos a los de Varallo.

Giovan Angelo del Maino, Gaudenzio Ferrari y taller, Retablo de la Asunción, *1516-26. Santuario di Morbegno.*



Capilla XXXV del Sacro Monte de Varallo, Cristo condenado. *Estatua de Giovanni d'Errico (h. 1560-1644), fresco (1611-12) de Morazzone (1571/73-1626).*

La originalidad del contexto pictórico de Parma está ligada también a la confluencia de elementos lombardos y vénetos. La actividad de Correggio (1489-1534) llega a ser resolutiva y, desde la segunda década del siglo, deja lugar también a las opuestas sugerencias de Rafael –la *Madonna Sixtina* estaba en la cercana Piacenza– y de Durero. En la cámara de la Abadesa de San Paolo y en la cúpula de San Giovanni Evangelista, Correggio hace alarde de una capacidad escenográfica libre y soñadora, que diluye en una atmósfera cálida y vaporosa el discurso narrativo.

Romanino, Amor codiciado, *1531-32. Trento, Castello del Buonconsiglio.*

CORREGGIO Y PARMIGIANINO

En las dos primeras décadas del siglo XVI, Correggio y Parmigianino dieron un impulso decisivo a la pintura decorativa con los frescos de la cúpula de San Giovanni Evangelista en Parma y los del «salón» de la fortaleza de Sanvitale en Fontanellato. Tanto Correggio, con su *Visión de San Juan en Patmos,* como Parmigianino, con el *Mito de Diana y Acteón,* dan amplia libertad a su innato naturalismo. En la cúpula de San Giovanni, se vuelven a encontrar varios detalles romanos, sobre todo de Rafael, pero Correggio libera la escena de todo soporte arquitectónico, dejando que las figuras sean arrolladas por el dinámico torbellino de nubes y de luz, anticipando las más desenvueltas composiciones barrocas. En la cercana Fontanellato, un Parmigianino muy joven aún declara su dependencia de la cámara de San Paolo de Correggio, especialmente en la solución del trenzado arbóreo. Pero ya en estos primeros pasos, él se muestra más fluido y refinado, proclive a los ambientes íntimos y ricos. Su viaje a Roma y el contacto con Miguel Ángel le impulsarán a adoptar tendencias más manieristas, similares a las de sus colegas toscanos. Acentuará la estética formal y el gusto por los equilibrios precarios, pero todo estará dentro de un rebuscado refinamiento de diseño y color.

Correggio, la Ascensión de Cristo, *fresco de la cúpula, 1520-23. Parma, San Giovanni Evangelista.*

Parmigianino, techo de la sala de Diana y Acteón, *h. 1522. Fontanellato, Rocca di San Vitale.*

El Descendimiento de Rosso Fiorentino y *La Visitación* de Pontormo

Jacopo Pontormo, La Visitación. *Pieve di Carmignano, San Michele.*

Rosso Fiorentino, El Descendimiento. *Volterra, Pinacoteca.*

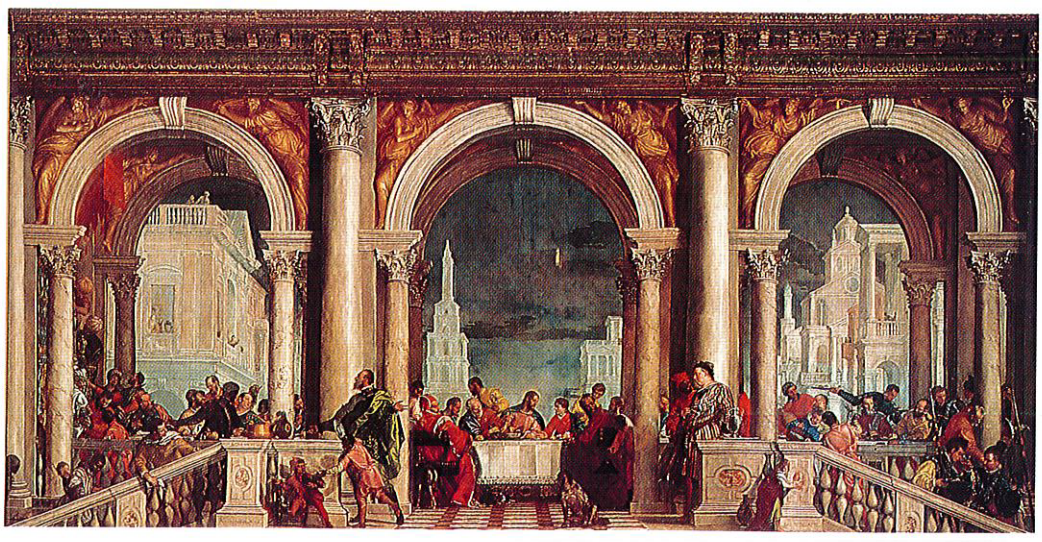
Rosso Fiorentino y Jacopo Pontormo, procedentes ambos del taller de Andrea del Sarto, se encuentran entre los más fervientes intérpretes en sentido anticlásico de las novedades renacentistas, sobre todo miguelangelescas. *El Descendimiento* de Rosso (1521) y *La Visitación* de Pontormo (1528) atestiguan cómo la cultura florentina aprovecha los claros cromatismos de la capilla Sixtina y sus audaces fórmulas compositivas para llevarlas a soluciones de exasperado formalismo, a veces violentamente realista, como en ciertos detalles expresivos de *El Descendimiento*, y a veces liberándose en fluidos y transparentes acabados cromáticos, como en *La Visitación*. En la ambientación metafísica del cuadro de Rosso, las figuras se pliegan en tajantes planos de luces y sombras. En la pintura de Pontormo se tiene la sensación de estar asistiendo a un desdoblamiento de la imagen. Las presentes, totalmente extrañas al acontecimiento sagrado, reiteran la fisonomía de los protagonistas frontalmente, pero se pierden en el vacío. Realidad e ilusión, búsqueda del espíritu íntimo de las cosas y de los sucesos, desmaterialización de la forma, colores puros, son señales de la «crisis» de la pintura florentina.

El Manierismo

Estas pocas indicaciones dejan entrever los muchos caminos que la cultura figurativa italiana estaba recorriendo. Caminos que se cruzaban y se alejaban, profundizando en caos peculiares o dirigiéndose con fuerza hacia los centros principales (Roma, Venecia, Florencia y Milán). No hay duda de que un viajero europeo que bajara a Italia hacia 1520 para admirar la victoria sobre los antiguos de Rafael y Miguel Ángel se debía sentir algo desconcertado al ver, antes de llegar a Roma, la audacia experimental de Correggio en Parma y las obras florentinas de Pontormo y de Rosso Fiorentino (h. 1495-1540).

En 1520 muere Rafael, y siete años más tarde es saqueada Roma. Es una década con matices catastróficos, que transcurre entre pestes, carestías, asedios y batallas. El primer efecto histórico artístico es la dispersión de los artistas, sobre todo de aquéllos que crecieron en la escuela de Rafael. Polidoro da Caravaggio va a Nápoles y a Sicilia, Giulio Romano a Mantua, Berruguete a España y Rosso Fiorentino y Sebastiano Serlio (1475-1554) van a Francia. Por lo tanto, la «manera moderna» se propaga, pero al mismo tiempo es interpretada y, bajo algunos aspectos, también refutada. Es el camino del manierismo, cuya identificación y cronología ha sido siempre objeto de encendidos debates histórico-críticos. Las voces más recurrentes hablaron en el pasado de crisis del Renacimiento o de anticlasicismo, pero un punto de vista territorial, como el que consideraba la evolución artística en Milán o en Venecia en el tercero o el cuarto decenio del siglo, constataba la existencia de factores de equilibrio y consistencia, más que de incertidumbre o retroceso. Así como buscando indicios de fenómenos que se puedan definir como anti-renacentistas, podríamos llegar a finales del siglo XV

Rafael, Retrato de mujer, *o* La Velata, *1516. Florencia, Palazzo Pitti.*



El Veronés, Banquete en Casa de Leví, *1573. Venecia, Gallerie dell'Accademia. Pintado como* Última Cena, *fue considerada por la Inquisición una realización inadecuada del tema y cambió su título.*

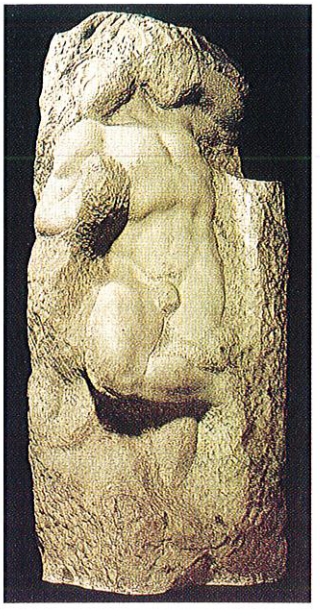
El Veronés

Paolo Caliari, llamado el Veronés (1528-1588), es el más alegre de los pintores manieristas. Toma elementos de Giulio Romano, del rafaelismo de Correggio, de la elegancia de Bronzino y de la arquitectura de Palladio y Sanmicheli. Excelso colorista, capaz de hacer brillar con el mismo encanto el detalle fastuoso de un traje y la musculatura de un perro de caza, e inventor vertiginoso de edificios pintados, interpreta la alegría de vivir de la Venecia del siglo XVI. Entre otras obras maestras, deja una magnífica serie de frescos en la villa Barbaro en Maser, las imponentes *Cenas*, una infinidad de lienzos en el Palacio Ducal y el prodigioso conjunto de las obras de San Sebastián, siempre en Venecia.

LOS *ESCLAVOS* DE MIGUEL ÁNGEL

Julio II encargó a Miguel Ángel en 1505 el proyecto para su tumba monumental, que sería colocada en la nueva basílica de San Pedro. Debido a los continuos cambios realizados en el transcurso de la obra, el grupo escultórico se convirtió, como afirma el propio Buonarroti, en «la tragedia de mi vida». Los *Esclavos*, que debían estar sometidos a una serie de *Victorias*, fueron realizados en dos series sucesivas: en 1512-13 los que se guardan en el Musée du Louvre de París, y hacia 1532 los que se encuentran en la Accademia de Florencia. Estas figuras, que despliegan su corporeidad en un denodado intento de liberación de la materia, representan con eficacia la poética miguelangelesca de la forma ideal «extraída» del interior de la piedra en bruto.

El fenómeno formal interpreta todo el drama de Miguel Ángel en el intento de comprender y afirmar el deseo de perfección del hombre dentro de una realidad que demasiadas veces había sentido contradictoria y opaca.



Miguel Ángel, Esclavo que se despierta, *1530-34. Florencia, Gallerie dell'Accademia.*

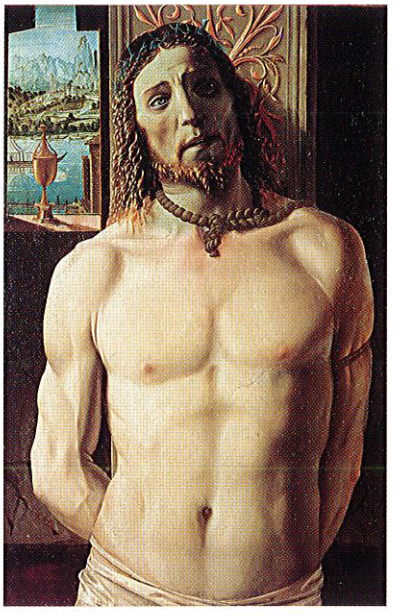
Domenico Beccafumi, Natividad de la Virgen, *h. 1540-43. Siena, Pinacoteca Nazionale.*

con Piero di Cosimo. Además, las biografías de muchos artistas no recuerdan períodos de crisis o tonos de protesta. Obviamente, hay que excluir algunos casos especiales como el de Pontormo, al que el propio Vasari cree sospechoso de herejía o locura en la fase de los frescos de San Lorenzo, o el de Miguel Ángel, que nos dejó en las *Rimas* un extraordinario testimonio de su profunda desazón espiritual.

Con relación a la concepción de la «manera» elaborada por los tratadistas de la época, la historiografía más reciente prefiere distinguir como fenómeno particular el conjunto de los movimientos anticlásicos, que con motivaciones diversas se sublevan en la primera época del siglo XVI. Según este punto de vista, tanto Aspertini y Dossi (h. 1489-1542) en Emilia-Romagna, como Pontormo, Rosso Fiorentino y Beccafumi en Toscana, se podrían definir como experimentadores empeñados en rebatir de forma hiperbólica la norma clásica, utilizando a menudo sugerencias transalpinas. Por otra parte, su dependencia de los maestros del Renacimiento es evidente, es más, en el caso de Pontormo esta claro que su anticlasicismo está provocado por las instancias de Miguel Ángel llevadas a la exasperación del desenfreno y del subjetivismo. Constituyen una manifestación extrema de este anticlasicismo las escenografías monstruosas esparcidas por el Bosque Sagrado de Bomarzo, que son signo de un sentido de la naturaleza esotérico y vitalista.

Siguiendo sobre todo a Vasari, comprendemos que la opinión generalizada es que, en el fondo, la «manera» había nacido como característica principal del Renacimiento –la «manera moderna», precisamente– allí donde el nivel subjetivo del artista había vencido a la copia de la naturaleza. En cualquier caso, es evidente que la solución de Vasari está a favor de un equilibrio sustancial entre «manera» y verosimilitud –«una libertad que, no siendo de regla, estuviese ordenada dentro de la regla»–, si bien prefiere el aspecto individual, siempre alentado por el «recto juicio». Con este planteamiento crítico, el Manierismo parece ser la principal variante interna de la cultura figurativa del Renacimiento, la que entraba de lleno en la dialéctica entre subjetivo y objetivo, entre individuo y realidad. Polos que el Humanismo había comenzado ya a separar para que la imitación de la naturaleza se encaminase hacia una perfecta superación de la misma. Después de la corta e intensa experiencia romana de Rafael y Bramante, que parecía haber alcanzado un objetivo desde la perspectiva de un firme equilibrio, los dos términos de discusión se revelaron pronto como los polos opuestos de una relación fuertemente dramática, privados ya de esa dimensión trascendental que los había mantenido unidos en la conciencia medieval. Se comprende también que se considere a Miguel Ángel, ya desde el *Tondo Doni* y la bóveda de la capilla Sixtina, el punto de partida de este movimiento, que alcanza su punto culminante en las tumbas de los Médicis en Florencia y en el *Juicio Universal*.

La repercusión de las turbulentas vicisitudes religiosas, antes y



Donato Bramante, Cristo en la columna, *h. 1480. Milán, Pinacoteca di Brera.*

Tintoretto, Moisés hace brotar agua de la roca, *1575-77. Venecia, Scuola Grande di San Rocco.*

Pertenece a uno de los más notables y celebrados ciclos pictóricos del Manierismo veneciano pleno.

TINTORETTO

Jacopo Robusti, llamado el Tintoretto (1518-1594), es el gran maestro del Manierismo dramático en Venecia. Pintor muy prolífico, influye profundamente en el gusto barroco. Entre sus obras más reconocidas se encuentran las series para la Scuola Grande di San Marco y para la Scuola di San Rocco, y las obras para el Palacio Ducal, todas en Venecia. Entre sus figuras femeninas, de una cálida sensualidad, debemos recordar la *Susana*, actualmente en Viena. Dentro de la pintura religiosa es imprescindible mencionar, al menos, el *Juicio Final* de la Madonna dell'Orto, en Venecia, y *El hallazgo del cuerpo de San Marcos*, en Brera. Sus retratos poseen una impresionante fuerza de introspección psicológica.

DOS EJEMPLOS DE ANTIRRENACIMIENTO

En el ámbito de la cultura figurativa renacentista se verifican, ya a comienzos del siglo XVI, tendencias concretas con resultados que se pueden denominar anticlásicos. Es el caso milanés de el Bramantino, pintor y arquitecto de gran sensibilidad formal. En la *Virgen de las Torres*, demuestra su habilidad perspectiva en los audaces escorzos de las figuras misteriosas en primer plano, y pintando también figuras y edificaciones de volúmenes monumentales. Un fluido ritmo compositivo y cromático enlaza entre

Bramantino, Virgen de las Torres, *h. 1515. Milán, Pinacoteca Ambrosiana.*

sí amplias colgaduras, mientras que las fisonomías resultan inusuales y ambiguas: una clara visión de carácter metafísico sugiere significados ocultos. Es algo distinta la trayectoria de Giulio Romano, colaborador de Rafael en las estancias vaticanas. Cuando llega a Mantua, se le encarga la construcción y la decoración del Palazzo Te.
Su interés por los aspectos más naturalistas del clasicismo le lleva a contradecir las reglas de Vitruvio y a convertirse en un gran experimentador. Desde el punto de vista figurativo, busca también la inestabilidad, la ironía, la visión curiosa, la vitalidad primordial. Así consigue las sacudidas y los torbellinos compositivos de la sala de los Gigantes, donde un desenfrenado naturalismo y una exagerada corporeidad desbaratan el ideal armónico del dorado Renacimiento de Rafael.

Giulio Romano, La caída de los gigantes, *1532-34. Mantua, Palazzo Te.*

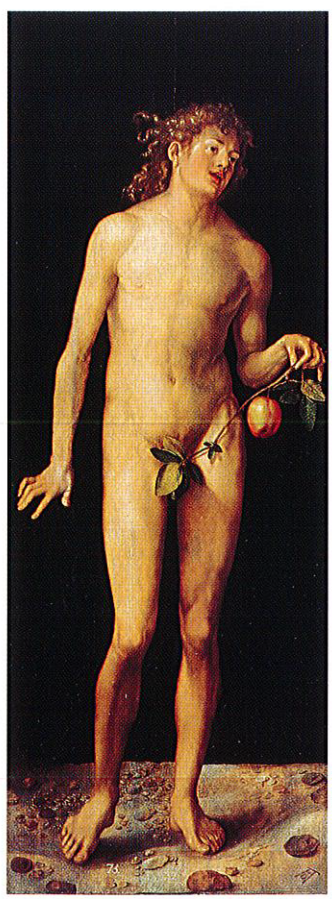
después del concilio de Trento, ha sido interpretada de diferentes modos en sus relaciones con la cultura artística y arquitectónica. Además de los contactos, que se han podido documentar históricamente, de algunos artistas con aspiraciones luteranas, como el propio Miguel Ángel, el alto individualismo del movimiento protestante y cierto intelectualismo cultivado en ambientes simpatizantes de elevado nivel social, encontraron ciertas afinidades con las tendencias artísticas más emotivas y sofisticadas de la época. Por este motivo, los encargos de los católicos apostaron por la promoción de un lenguaje artístico popular, claro y eficaz tanto en los contenidos como en la expresión afectiva. Desde este punto de vista, la inspiración de la pintura de Gaudenzio Ferrari, así como la veta más áulica e imperiosa de Tiziano en la época de la *Madonna de Ca' Pesaro*, lograron conformar los propósitos de la Iglesia. De aquí nacía un sentido renovado de la realidad que en Brescia, con la pintura de Savoldo y el Moretto (1498-1554), pone en evidencia los aspectos más devotos, ennobleciendo con densos cromatismos y deslumbrantes desgarros de luz la contenida dinámica de los sentimientos afectivos. No resulta difícil descubrir en esta pintura impregnada de realismo un presagio del arte poético de Caravaggio.

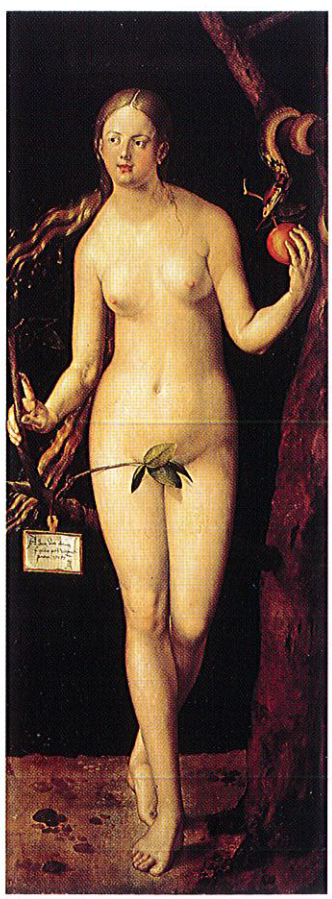
Era muy diferente el formalismo estilizado de las elegantes figuras de Parmigianino (1503-1540), desde *La Virgen de Dresde* hasta los frescos de la Steccata en Parma. Discípulo de Correggio, permaneció mucho tiempo en Roma y lo más probable es que no fueran desconocidos para él los desarrollos del Manierismo toscano. Su pintura idealista está llena de artificios y de rebuscadas creaciones compositivas.
En la vecina Mantua, otra larga experiencia de Giulio Romano al lado de Rafael conducía a resultados igualmente provocadores y desestabilizadores. La arquitectura y las decoraciones pictóricas del *Palazzo Te* contradicen el valor programático de reglas y medidas, en un intento de recuperar el aspecto más rústico y vital de la naturaleza. No sólo como un lugar de tranquilas simetrías, sino como un espacio de experimentaciones y ambigüedades entre ambiente y artificio, como sucederá en las figuras monstruosas de Bomarzo y de Pratolino. Estas tendencias tendrán un gran éxito en la Europa reformada, flamenca y germánica, donde el academicismo de Vitruvio será impugnado y reemplazado por una búsqueda espasmódica de la variedad y la deformación, casi intentando recuperar dentro de contextos primitivos los estímulos del Gótico más tardío y extremado.

EL RENACIMIENTO EUROPEO

Las dos principales potencias políticas, la francesa de Francisco I y la hispano-alemana de Carlos I, vieron en la importación del Renacimiento italiano la posibilidad de dar adecuadas formas clásicas a sus necesidades de representación real e imperial. Por otra parte, la llegada a Fontainebleau de Rosso Fiorentino, Primaticcio y Sebastiano Serlio –activo divulgador de

Alberto Durero, Adán, Eva, *1507. Madrid, Museo del Prado.*





las posibilidades infinitas de la arquitectura renacentista– aportó inevitablemente una tendencia manierista que fue muy bien acogida por el gusto ecléctico y naturalista del mundo francés. También se registraron operaciones espectaculares como el envío de moldes y modelos de esculturas clásicas directamente desde Roma para poder repetirlas en los jardines del palacio.
Las relaciones con Roma e Italia influyeron asimismo en los artistas flamencos, como demuestran Metsys (1466-1530) y Mabuse (1478-1532), que ya a comienzos del siglo XVI fueron introduciendo medidas cada vez más amplias en sus pinturas, dejándose influenciar al principio por Leonardo. En Bruselas, la realización de tapices tejidos sobre cartones de Rafael acentuó el tono renacentista de algunos artistas como Van Orley, sobre todo por la calidad compositiva y el gusto primitivo. La sensibilidad véneta hacia los temas paisajísticos tiene claro reflejo en la pintura panteísta de Peter Brueghel, llamado el Viejo (1528/30-1569), magnífico narrador de escenas populares ambientadas en las inmensas landas del norte. Por el contrario, parece completamente ajena a cualquier tipo de contacto con el clasicismo italiano la pintura, a veces natural y a veces fantasmagórica, de Jerónimo Bosch, llamado El Bosco (1450-1516), que fue muy admirada por Felipe II de España en la segunda mitad del siglo por su tono contemplativo. En esta zona también tuvo un papel determinante el arte del grabado, ya sea por la difusión de modelos figurativos o por el desarrollo estilístico, adquiriendo total autonomía. Fue decisiva la aportación de grandes centros de producción, como Amberes, y de grandes personalidades artísticas, como Lucas de Leiden (1494-1533).
Uno de los episodios más significativos de la vida de Lucas fue su encuentro con el alemán Alberto Durero, auténtico protagonista del arte renacentista centroeuropeo. Su actividad como grabador, pintor y teórico expe-

Quentin Metsys, Retrato de Erasmo da Rotterdam, *1517. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.*

Se trata del retrato del célebre humanista realizado por el pintor de Lovaina para Tomás Moro.

LOS AUSTRIAS Y LOS VALOIS

DE CARLOS I A FELIPE II

La imagen imperial de Carlos I se conoce mayormente a través de los retratos. En sus residencias de Augsburgo y Bruselas, hospedó a los principales pintores y escultores de su época, como Tiziano y Leone Leoni, para que realizaran auténticas galerías de retratos figurativos o plásticos. Con un esmero análogo se acuñaban pequeñas planchas, medallas y monedas. Si la imagen de Carlos I está ligada a los retratos de Tiziano, desde la primera prueba de 1532 hasta la extraordinaria imagen ecuestre de 1548, la de Felipe II está vinculada a la grandiosa empresa arquitectónica de El Escorial, cerca de Madrid. El conjunto, pensado como santuario, monasterio, residencia y

Tiziano, Retrato ecuestre de Carlos V. *Madrid, Museo del Prado.*

Monasterio del Escorial, fachada principal, 1563-84.

fortaleza, fue iniciado por Juan Bautista de Toledo y finalizado por Juan de Herrera, arquitecto que participó en diferentes obras en Italia entre 1547 y 1559. Felipe II quería «sencillez de forma, austeridad en la concepción de conjunto, nobleza sin arrogancia, majestuosidad sin ostentación». De ahí la referencia a tipologías arquitectónicas italianas y, al mismo tiempo, la absoluta depuración del pormenor, inspirada asimismo en la introversión espiritual del rey.

EL PALACIO DE FONTAINEBLEAU

En 1528, Francisco I pide al arquitecto Gilles de Breton que transforme el castillo medieval de Fontainebleau en su residencia más representativa. Con el tiempo se impone la presión de la influencia de Vitruvio y Alberti, en rápida expansión. En 1541, el tratadista boloñés Sebastiano Serlio es nombrado *architecte ordinaire*. Un nombramiento sintomático de la regularidad rítmica reinante en el palacio. Por otro lado, la clásica Porte Dorée presenta galerías superpuestas, insertas entre grandes columnatas, con un claro tinte manierista en la secuencia continuada de ventanas. Esto se acentúa con la presencia de Rosso Fiorentino y Primaticcio, que en la gran galería anulan con estucos y pinturas todo valor arquitectónico. La evasión pictórica ideada por Primaticcio y desarrollada por la escuela de Fontainebleau, las teorías de Serlio, encuentran en Philibert de l'Orme (1510-1570) un intérprete con un lenguaje arquitectónico original.

Palacio de Fontainebleau, *Galería de Francisco I.*

EL BOSCO

Nacido en Hertogenbosch, en Brabante Septentrional, donde permaneció probablemente durante toda su vida, Jerónimo Bosch, llamado El Bosco, debió de cultivar amplios conocimientos de magia, alquimia y mística. La densa y fantástica mitología de sus pinturas, expresada con absoluta originalidad iconográfica, le vinculan a la cultura alegórica medieval. Los personajes de sus cuadros ilustran proverbios populares, tentaciones de santos, episodios bíblicos y juicios divinos. Criaturas fantásticas, demonios monstruosos, alambiques y otros inventos absurdos llenan sus obras, que en raras ocasiones tratan temas religiosos tradicionales. A la complejidad imaginativa de estas iconografías se suma un extraordinario refinamiento pictórico. El pormenor está siempre realizado con gran esmero gráfico y cromático, la composición está estudiada en los más mínimos detalles, los ambientes vibran de transparencias prodigiosas. La filosofía moral que encierran las narraciones de El Bosco resulta así diluida en una cordial e irónica participación.

El Bosco, Jardín de las delicias, *tríptico, 1503-04. Madrid, Museo del Prado.*

El Greco, Entierro del conde de Orgaz, *1586. Toledo, Museo de Santo Tomé. Obra maestra por la crudeza de la composición, el impulso ascensional y la fuerza de los retratos y el paisaje.*

rimenta un giro radical tras su estancia en Venecia en 1506: sus pinturas religiosas, como la *Trinidad* de Viena, adquieren una nueva monumentalidad y un sentido más desarrollado del color. Son importantes los intercambios efectuados sobre el tema del retrato (entre otras cosas, por esa concepción realista y psicológica que Tiziano adoptaría posteriormente) y, sobre todo, del paisaje, al que Durero se aproximaba con una curiosidad científica comparable sólo a la de Leonardo, conociendo después en su país a otros grandes intérpretes, como Albrecht Altdorfer (1480-1538). Para evaluar la influencia de los modos narrativos difundidos en toda Europa por los grabados de Durero, basta recordar cuántas referencias a la *Pasión* y a la *Vida de la Virgen* se pueden encontrar en los más célebres ciclos teológicos del Renacimiento. En este productivo intercambio entre el norte y el sur participaron otros atentos investigadores del Renacimiento romano, como Hans Burgkmair y su discípulo Hans Holbein (1498-1543), ambos de Augsburgo. Esta ciudad, que albergaba la residencia de Carlos I, era evidentemente más proclive a acoger e interpretar cualquier elemento clásico que pudiera servir a la imagen imperial. A ella viajó también Tiziano, el principal retratista del emperador Augsburgo, cuyos largos viajes sirven de índice para entender la movilidad de los artistas del Renacimiento.

No podemos abandonar Alemania sin recordar la producción escultórica que comenzó con rasgos aún góticos con el gran Tilman Riemenschneider (h. 1460-1531) y continuó con los Vischer, que fueron capaces de narrar en sus grandes retablos de madera historias y expresiones de gran fuerza comunicativa. Hay que realizar aún un estudio adecuado para contextuar en todo el ámbito alpino y prealpino el florecimiento de este tipo de arte sagrado, que implica también el fenómeno italiano de los Vía Crucis y de los polípticos lignarios, donde las distintas formas artísticas –escultura, pintura y microarquitectura– tienen el compromiso de manifestar una posición humana de reflexión y de fe.

La presencia de Carlos I, que sucedió a su abuelo Fernando el Católico, marcó profundamente también las realizaciones arquitectónicas y artísticas de España, principalmente a raíz de la decisión de trasladar la corte imperial a Madrid. Entre dichas realizaciones destacan el palacio en la Alhambra de Granada, proyectado por Machuca, un pintor que se había formado entre Florencia y Roma, y la gran obra de El Escorial, dirigida por Juan de Herrera (1530-1597) bajo el reinado de Felipe II y que proponía las formas clásicas más severas de Europa. En la prime-

Lucas Cranach el Viejo, Crucifixión, *1503. Munich, Alte Pinakothek. El maestro alemán, aún gótico y ya manierista, con novedosa composición, pone en escorzo y a la derecha al Crucificado.*

EL GRECO

Domenico Theotokopoulos, llamado el El Greco (Candía 1541-Toledo 1614). Pintor ya formado en Creta, isla donde nació, llega a Venecia en 1567 y allí trabaja con Tiziano y admira especialmente a Tintoretto. Después de un viaje a Roma hacia 1575, se traslada a Madrid, llamado para trabajar en San Lorenzo de El Escorial. Su manera patética, los valores lumínicos, sus novedosos planteamientos, tal vez desgarbados, la espiritualidad y también la fastuosidad de sus colores le convierten en uno de los grandes talentos aislados en la transición entre el Manierismo y el Barroco.

DE SANSOVINO A PALLADIO

El recorrido renacentista de la arquitectura véneta conoce su introducción clásica con un escultor y arquitecto nacido en Florencia y crecido en Roma: Jacopo Sansovino. Después de las primeras experiencias con influencia de Bramante que Mauro Codussi había desarrollado en la laguna con importantes obras arquitectónicas como San Zacarías, Sansovino introduce con decisión el clasicismo romano, dando a la plaza medieval de San Marcos la forma de un foro romano. El lenguaje arquitectónico de las Procuradurías Viejas, de la pequeña galería del Campanile y de la Biblioteca se articula con gran sentido plástico y sugerentes contrastes de claroscuro. Mientras tanto, en tierra firme, entre Padua y Vicenza, se estaba formando el joven Palladio (1508-1580). El afortunado encuentro con humanistas como Trissino, Barbaro y Cornaro le permiten adquirir una formación clásica, rica en ideales universales, cuyo punto de partida arquitectónico era el conocimiento de Vitruvio. Palladio consiguió ir más allá de la retórica y del academicismo de un acercamiento pedante a lo antiguo, sabiendo justificar por contra las decisiones respecto a su propia obra, a menudo anticlásica, apuntando hacia una validez autónoma de la arquitectura, donde historia y actualidad conviven en un incesante espíritu de búsqueda. Con tales convicciones participó en el concurso para la reestructuración del Palazzo della Ragione de Vicenza, foco principal de la imagen aristocrática de la ciudad. Con seguridad compositiva y riqueza de detalles, Palladio ofreció una nueva idea de espacio, donde el diseño y el ritmo del conjunto adquirían más valor por la plasticidad de la disposición de los edificios y por el claroscuro. Fue característica de Palladio la extraordinaria capacidad de adaptar sus propias creaciones a las distintas exigencias de representación y de contexto ambiental, como sucede con la sorprendente serie de villas del interior véneto o en la inserción de las dos iglesias de San Jorge y del Redentor en el orden urbanístico de Venecia. En cuanto al arquitecto veronés Michele Sanmicheli (1484-1559) –cuyo talento como ingeniero militar sería el más utilizado por Venecia–, se desliga del clasicismo romano con un juego profundo de luces y una libertad decorativa como los del Palazzo Grimaldi sobre el Gran Canal.

La Basílica de Vicenza, *rediseñada (1549-1616) por Palladio.*

Jacopo Tatti llamado el Sansovino, 1503, Virgen con Niño, *terracota dorada y policromada. Venecia, plaza de San Marcos, Loggetta.*

ra mitad del siglo, el territorio español está caracterizado aún por construcciones flamígeras y decoraciones de estilo plateresco, un excepcional crisol de elementos moriscos, góticos y renacentistas, que adorna pórticos, ventanas, patios y bóvedas de alcázares, iglesias y conventos. Desde Sevilla a Toledo, la antigua capital, y Salamanca, centro universitario. La veta renacentista fue aventajando progresivamente a los otros componentes y el definitivo asentamiento imperial en España condujo a una simplificación y monumentalidad general.

En el contexto pictórico se registran también elementos de transformación. De la preponderante influencia flamenca, evidente aún en las obras de Berruguete para Ávila y Toledo, se pasa a las primeras y firmes introducciones renacentistas de Yanes y Llanos, dos pintores que en la primera década del siglo llevaron a Valencia, gran centro de producción pictórica, las maneras florentinas de Fra Bartolomeo y Andrea del Sarto. Como sabemos, Carlos I y Felipe II fueron grandes admiradores de Tiziano, pero nunca lograron retenerle en la corte. Por otra parte, su colección de obras venecianas se convirtió en el núcleo principal del futuro Museo del Prado.

Un fenómeno peculiar que tuvo mucha importancia en la definición del arte renacentista español fue la difusión de armas y armaduras de producción lombarda. Las escenas historiadas sobre escudos y corazas se inspiraban en modelos de ascendencia primitiva, propuestos con gran maestría técnica. La escultura decorativa, incentivada por la demanda de monumentos funerarios inspirados asimismo en modelos italianos, alcanza también resultados similares a los de la plástica lombarda y florentina de la época. Con posterioridad, los principales escultores de la corte serían Leone Leoni (1509-1590) y Pompeo Leoni (1533-1608), venidos de Milán. Indudablemente, el eje Lombardía-España creado por los acontecimientos políticos en pleno siglo XVI se convirtió en un factor fundamental y determinante para el desarrollo artístico europeo.

Giovanni Battista Moroni, Retrato del conde Pietro Secco Suardo, *1563. Florencia, Uffizi. De cuerpo entero, desnudo, neto, analítico, anuncia el retrato moderno.*

Constituye un ejemplo de los continuos desplazamientos de los artistas del Renacimiento la particular historia de un pintor-arquitecto, Pellegrino Tibaldi (1527-1596), que nació en la zona prealpina lombarda, se formó en Roma al lado de Miguel Ángel y de los discípulos de Rafael, y fue llamado a Milán por San Carlos Borromeo para dar forma arquitectónica a los postulados del concilio de Trento, antes de ser enviado por Felipe II a trabajar en San Lorenzo del Escorial.

El Renacimiento

1401: muere el genial escultor flamenco Claus Sluter. **1404:** al suceder a su padre se convierte en duque de Borgoña Juan Sin Miedo, de la casa de Francia, que hereda Flandes de su madre; es la suya modelo de las grandes cortes europeas. **Hacia 1425:** nace el miniaturista y pintor Jean Fouquet, primer maestro francés del plasticismo y del espacialismo humanístico. **1428:** Masaccio muere a la edad de veintiocho años. **1442:** Alfonso V de Aragón y Sicilia conquista el reino de Nápoles y sienta las bases para la hegemonía española en Europa. **1443:** la llegada de Donatello a Padua señala el comienzo de la difusión de las formas renacentistas en la Italia septentrional. **1464:** muere Filippo Brunelleschi, arquitecto y escultor florentino, figura fundamental del primer Renacimiento. **1492:** Fernando de Aragón e Isabel de Castilla conquistan Granada, últi-

1400-20

▼ Jacopo della Quercia
(h. 1371-1438)

Escultor sienés. Relacionado con la tradición de los Pisano, supera el lenguaje gótico y abre a la escultura un camino propio hacia el arte humanístico.

Jacopo della Quercia. Tumba de Hilaria del Carretto, *1406-1407. Lucca, Catedral.*

▼ Masaccio
(Tommaso di Giovanni, llamado)
(1401-28)

Pintor florentino. En menos de diez años revolucionó el curso del arte occidental.

Masaccio, Expulsión del Paraíso. *1424-25. Florencia. Santa Maria del Carmine, capilla Brancacci.*

1430-40

Antonello da Messina
(Antonello di Antonio, llamado)
(h. 1430-79)

▼ Fra Angélico
(Guido di Piero
o Fra Giovanni da Fiesole, llamado)
(h. 1395-1455)

Pintor toscano. Maestro del nuevo arte sagrado, parte de las novedades de Masaccio, dulcificándolas con la utilización de una luz clarísima y colores resplandecientes.

Fra Angélico, La Anunciación, *1438-46. Florencia, San Marcos.*

▼ Rogier van der Weyden
(h. 1400-64)

Pintor flamenco. Próximo a Jan van Eyck y a Campin, de fuerte inventiva y dramatismo, ejerció una gran influencia en toda Europa.

Rogier van der Weyden. Descendimiento de la cruz, *hacia 1440. Madrid, Museo del Prado.*

Botticelli
(Sandro Filipepi, llamado)
(1445-1510)

1450-60

Piero della Francesca, Bautismo de Cristo, *posterior a 1451. Londres, National Gallery.*

▲ Piero della Francesca
(h. 1415-92)

Pintor toscano. Mediante su «divina proporción» descubre las relaciones entre naturaleza, arquitectura y humanidad. La plasticidad de Masaccio, la geometría de la corte de Urbino, la pintura esmaltada de Fra Angélico y el naturalismo nórdico se funden en obras de gran modernidad.

Cosmè Tura, La Primavera, *1460. Londres, National Gallery.*

▲ Cosmè Tura
(h. 1430-95)

Pintor de Ferrara. Gran representante de la escuela local, crea un lenguaje exuberante y fantasioso, en el que coexisten la elegancia tardogótica y la agitada tensión lineal.

1470-80

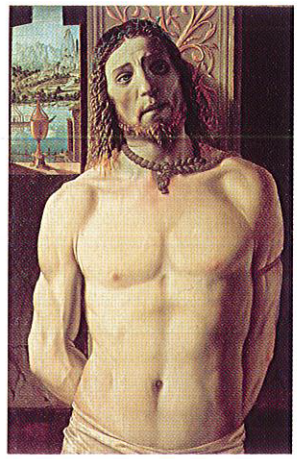
▼ Leon Battista Alberti
(1406-72)

Arquitecto y teórico italiano. Se forma en el arte de la antigua Roma y, partiendo de los florentinos, formula el ideal del nuevo clasicismo, aún válido en el siglo XVI.

Leon Battista Alberti, Sant'Andrea, *1470. Mantua.*

▼ Bramante
(Donato di Pascuccio d'Antonio, llamado)
(1444 -1514)

Arquitecto y pintor formado en Urbino. Resuelve con innovadoras formas la herencia de los antiguos.



Donato Bramante. Cristo atado a la columna, *hacia 1480. Milán. Pinacoteca di Brera.*

mo reducto árabe en España. **1494:** Carlos VIII, tras haberse casado con Ana, heredera de Bretaña, último ducado unido a la corona francesa, marcha sobre Italia. **1517:** Martín Lutero da comienzo a la Reforma protestante. **1519:** Carlos de Habsburgo, señor de Flandes y rey de España, es elegido emperador con el nombre de Carlos V. **1527:** las tropas imperiales invaden Italia y entran a saco en Roma. Concluye el Renacimiento florentino. **1545:** comienza el Concilio de Trento. **1548:** el arquitecto turco Sinan realiza la Mezquita de Ahmed Pachá en Estambul. **1550**: aparece en Florencia la primera edición de las *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, de Giorgio Vasari. **1566:** los Países Bajos se rebelan contra el dominio español. **1577:** El Greco se establece definitivamente en España, después de largas estancias en Venecia y Roma.

1490-1500

Hans Holbein el Joven
(h. 1498-1543)

Pintor y grabador alemán. Mezcla sugerencias de Matías Grunewald con influencias del Renacimiento padano.

▼ Leonardo da Vinci
(1452-1519)

Genial pintor, escultor, arquitecto e ingeniero toscano. Fue también un gran tratadista. Interpreta la naturaleza con espíritu científico y llega a convertirse en el más original y completo representante del Renacimiento italiano.

Leonardo, Última cena. *Milán. Refectorio de Santa Maria delle Grazie en 1498.*

▼ El Bosco
(Jerónimo Bosch, llamado)
(h. 1450-1516)

Pintor flamenco. Las sugerencias mágicas y alquímicas, unidas a grafismos aún góticos, otorgan a sus obras una inconfundible dimensión surrealista.

El Bosco, Jardín de las Delicias, *1503-1504. Madrid. Museo del Prado.*

Parmigianino
(Francesco Mazzola, llamado el)
(1503-40)

Pintor de Parma. Refinado intérprete del manierismo, lee la obra de Correggio en clave de abstracta elegancia.

1510-20

Miguel Angel, Sibila Délfica, *fresco en la imposta de la bóveda, 1509-1510. Ciudad del Vaticano. Capilla Sixtina.*

▲ Miguel Ángel Buonarroti
(1475-1564)

Escultor, pintor y arquitecto toscano, y también poeta. Indiscutible protagonista del Renacimiento maduro, establece en sus obras tardías las premisas para su superación.

Rafael, Escuela de Atenas, *1509-1510. Estancia de la Signatura.*

▲ Rafael Sanzio
(1483-1520)

Pintor y arquitecto de Urbino. Estimulado por un contacto continuo con la civilización grecorromana, concibe un lenguaje coherente, equilibrado y grandioso al mismo tiempo, que encarna el ideal renacentista de perfección.

Pieter Bruegel el Viejo
(h. 1528-1569)

Pintor flamenco. Influido por El Bosco, renueva la tradición del paisaje nórdico y la interpreta en clave popular y antiáulica.

1530-40

Juan de Herrera
(h. 1530-97)

▼ Giulio Romano
(Giulio Pippi, llamado)
(h. 1499-1546)

Pintor y arquitecto romano. Discípulo de Rafael, lleva a la corte de los Gonzaga su provocadora versión del clasicismo romano.

Giulio Romano, La caída de los gigantes, *1532-1534. Mantua, Palazzo Te.*

▼ Tiziano Vecellio
(h 1490-1576)

Pintor veneciano. Protagonista absoluto de la renovada pintura veneciana del siglo XVI, se impone por la fuerza expresiva del color, que sólo se extinguirá al final de su larga carrera.

Tiziano, Retrato ecuestre de Carlos V, *1548. Madrid, Museo del Prado.*

1550-70

Andrea Palladio, Villa Cornaro, *Piombino Dese (Padua).*

▲ Palladio
(Andrea della Gondola, llamado)
(1508-80)

Arquitecto y teórico veneciano. Formado en el aprendizaje de los antiguos, vuelve a proponer con libertad elementos clásicos, formulando un lenguaje que encontrará continuación en Europa y Estados Unidos.

Vincenzo Scamozzi
(1552-1616)

Arquitecto y tratadista de Vicenza.

▼ Tintoretto
(Jacopo Robusti, llamado el)
(1518-94)

Pintor veneciano. Con una pintura rápida y dinámica, enriquecida por eficaces efectos luminosos y escenográficos, capta emotivamente al espectador.

Tintoretto, Moisés hace brotar agua de la roca, *1575-1577. Venecia, Scuola Grande di San Rocco.*